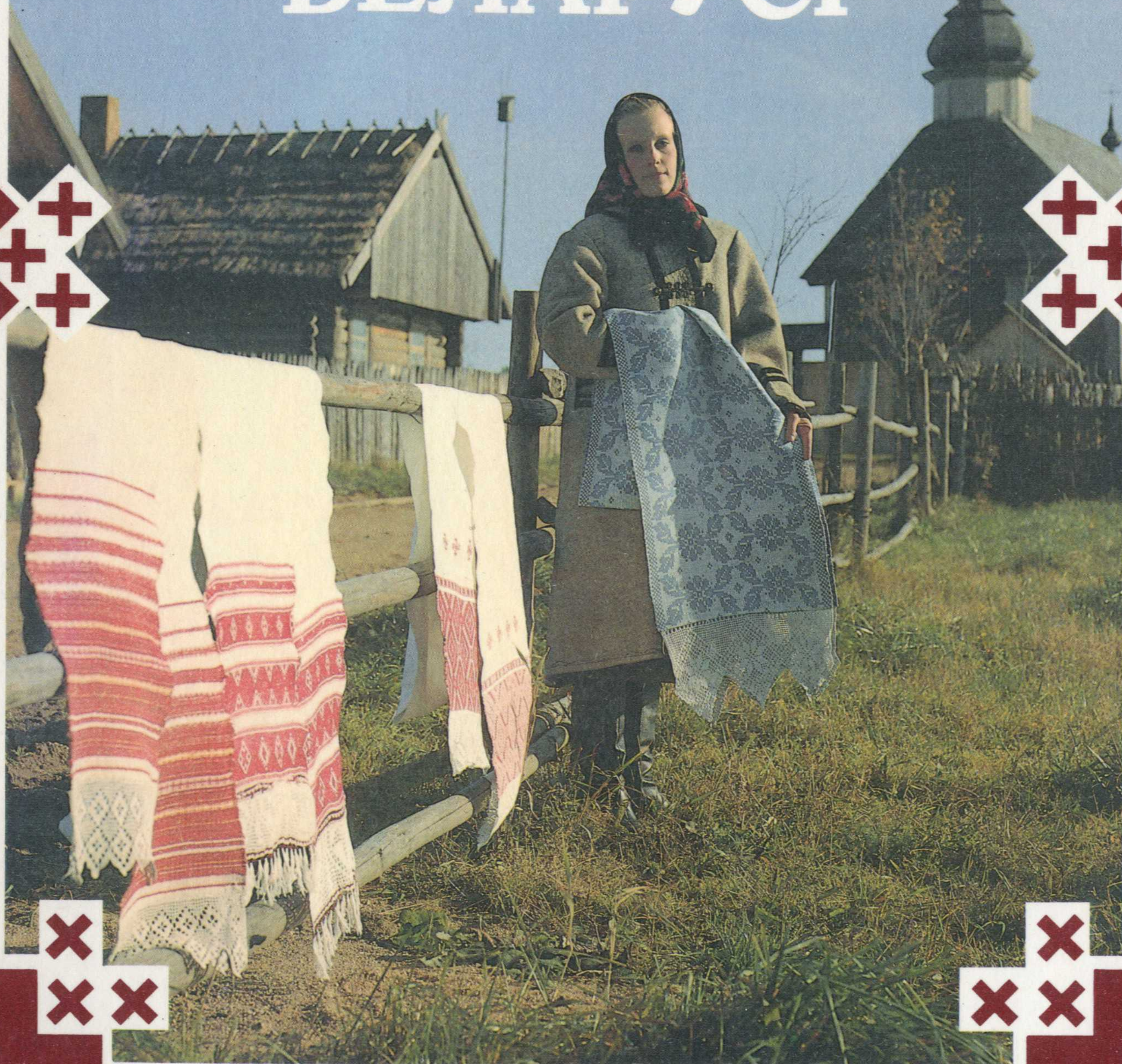
Я. М. САХУТА

НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ



НМБ

НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

НАРОДНАЕ
МАСТАЦТВА
БЕЛАРУСІ

Я.М.САХУТА

НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

МІНСК
«БЕЛАРУСКАЯ ЭНЦЫКЛАПЕДЫЯ»
імя Петруся Броўкі
1997

ББК 85.12(4Беи)
С22
УДК 745(476)

Галоўная рэдакцыя «Беларускай Энцыклапедыі»:
Г.П.ПАШКОЎ, П.Ц.ПЕТРЫКАЎ,
С.П.САМУЭЛЬ, І.П.ХАЎРАТОВІЧ

Рэцэнзенты: доктар мастацтвазнаўства Н.Ф.ВЫСОЦКАЯ,
доктар мастацтвазнаўства Ю.П.ЛАШЧУК,
доктар гістарычных навук В.С.ЦІТОЎ

Мастак А.М.Хількевіч

С $\frac{7450476000 — 004}{М\ 318\ (03) — 97}$ 8—97

ISBN 985-11-0075-7

УВОДЗІНЫ

Народнае мастацтва Беларусі — адзін з найбольш значных раздзелаў нацыянальнай мастацкай культуры. Таму важна не проста захоўваць і развіваць народнае мастацтва, але і навукова асэнсаваць яго традыцыі і сучасны стан. Гэта мае не толькі навуковую цікавасць, але і заклікана аказаць уздзеянне на сучасную творчую практыку, на працэс развіцця народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў Беларусі. У сённяшніх умовах навукова-тэхнічнага прагрэсу народнае мастацтва набывае базісную функцыю культуры, што ставіць перад навукай задачу паглыбленага вывучэння і актыўнага заснавання яго дасягненняў. Вывучэнне, зберажэнне і развіццё народнага мастацтва разглядаецца сёння не толькі як важная народнагаспадарчая, але і духоўная задача, вырашэнне якой мае непасрэдныя адносіны да нацыянальна-культурнага адраджэння Беларусі.

Адносіны да народнага мастацтва як да нацыянальнага здабытку, асновы для развіцця сучасных мастацкіх промыслаў, прафесійнага мастацтва і іншых відаў культуры вызначаны ў законе «Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь», Канстытуцыі Рэспублікі Беларусь і іншых дзяржаўных дакументах і пастановах. Гэта вельмі важна падкрэсліць, бо яшчэ нядаўна бытавала «тэорыя» непазбежнага адмірання народнага мастацтва, несумяшчальнага з навукова-тэхнічным прагрэсам. Аднак у апошні час усё больш настойліва звяртаецца ўвага на неабходнасць дбайнага збірання і вывучэння лепшых дасягненняў народнага мастацтва — важнейшай галіны нацыянальнай мастацкай культуры.

Апошнія дзесяцігоддзі на Беларусі, як і ў іншых суседніх усходнеславянскіх краінах адзначаны прыкметнымі дасягненнямі ў вывучэнні народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў. У Расіі грунтоўна даследаваны многія традыцыйныя і сучасныя віды і формы народнага мастацтва, яго асобныя «школы» і рэгіёны. Нямала зроблена даследчыкамі народнага мастацтва Украіны. Тым не менш яшчэ і сёння лічыцца, што ва ўсходнеславянскім мастацтвазнаўстве «абагульненняў сабранага матэрыялу, хоць бы па мастацтве якога-небудзь аднаго народа, няма»[1]. Калі ў адносінах да рускага народнага мастацтва, якому прысвечаны шматлікія працы манаграфічнага і абагульняльнага характару, такое сцверджанне можна лічыць спрэчным, то нельга не пагадзіцца з тым, што «горш у гэтых адносінах справа ў Беларусі, дзе вывучэнне народнага мастацтва фактычна толькі пачынаецца»[2]. Сапраўды, беларуская мастацтвазнаўчая навука пакуль не мае не толькі абагульняльных прац, але і асобных даследаванняў па многіх відах народнага мастацтва.

Першы этап вывучэння народнага мастацтва Беларусі прыпадае на дарэвалюцыйны перыяд, калі цікавасць даследчыкаў да народнага мастацтва беларусаў яшчэ толькі пачала зараджацца. Пытанні гэтай галіны народнай культуры зрэдку закраналіся ў этнаграфічных і фальклорных працах, на той час досыць шматлікіх. У іх пераважаюць апісанні розных абрадаў і звычаяў беларускага сялянства, некаторых бакоў яго матэрыяльнай культуры. Уласна народнаму дэкаратыўна-прыкладному мастацтву як асобай галіне народнай культуры ў гэтых працах увагі не прыдавалася. Пэўна, варта пагадзіцца з думкаю вядомага беларускага этнографа Е.Раманава, які асноўнай прычынай гэтага лічыў параўнаўча позняе ажыўленне беларускай этнаграфіі. У той час як французы, чэхі, немцы, палякі напісалі шматлікія працы нават па асобных відах народнага мастацтва, у беларусаў яшчэ нічога не было зроблена. Такім чынам, беларускія даследчыкі,

апынуўшыся перад непачатым краем работы, перш за ўсё кінуліся ратаваць вусную народную творчасць, якой, на іх думку, пагражала больш хуткае знікненне, чым лягчэйшай для апісання і больш кансерватыўнай матэрыяльнай творчасці[3].

Тым не менш асобныя працы прадстаўнікоў дарэвалюцыйнай этнаграфічнай навукі даюць звесткі і пра некаторыя віды мастацкай творчасці народа. Гэта работы М.Нікіфароўскага, Е.Раманава, І.Сербава, П.Шэйна, Ю.Крачкоўскага, А.Харузіна і інш.[4] Вынікам росту цікавасці да народнага мастацтва з'явілася разгортванне збіральніцкай і выставачнай дзейнасці. Сабраныя дарэвалюцыйнымі этнографамі калекцыі народнага адзення, ткацтва, керамікі, разьбы захоўваюцца сёння ў многіх музеях Беларусі і суседніх краін.

Другі этап вывучэння беларускага народнага мастацтва пачаўся ў першыя паслярэвалюцыйныя гады — перыяд нацыянальна-культурнага адраджэння Беларусі. Наладжваліся шматлікія экспедыцыі па вывучэнні матэрыяльнай і духоўнай культуры народа, музейныя экспазіцыі папаўняліся ўзорамі народнага мастацтва. Асабліва шырокую работу ў гэтай галіне разгарнуў Інстытут беларускай культуры. Спецыяльны краязнаўчы часопіс «Наш край» публікаваў рэкамендацыі і анкеты па методыцы збірання і вывучэння розных відаў народнай культуры. Народнае мастацтва пачало займаць раўнапраўнае месца сярод іншых відаў мастацтва, на яго звярталі ўвагу многія даследчыкі. Вось, напрыклад, што пісаў этнограф М.Каспяровіч: «Наша краіна багата хараством. Наш народ любіць яго і заўсёды стараецца прыаздобіць сябе. Калі ён будуе хатку сваю — прыхарошыць яе рознай разьбою, калі тчэ — выснуе ўзоры, на тканіне вышые арнаментаваныя ўпрыгожанні, а то і наб'е, надрукуе іх набойкамі. Усё, чым ён карыстаецца, нават пугаўё, што паганяе валоў, узбагачаецца арнаментам, упрыгожаннямі»[5] Неабходнасць руплівага і планамернага збірання ўзораў народнага мастацтва адзначаў і вядомы беларускі мастацтвазнавец М.Шчакаціхін[6].

Першым вынікам такой планамернай збіральніцкай і даследчыцкай дзейнасці з'явіліся два невялікія выданні І.Фурмана і А.Шлюбскага, прысвечаныя набоечнаму промыслу, які ў той час ужо прыйшоў у заняпад[7]. Асноўная каштоўнасць гэтых выданняў — дакументальныя звесткі пра гісторыю і характар гэтага промыслу ў Беларусі, а таксама багаты ілюстрацыйны матэрыял.

Адна з першых прац, дзе народнае мастацтва заняло значнае месца, — кніга М.Нікольскага «Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства»[8]. На вялікім фактычным матэрыяле вучоны паказвае ролю дзікіх і дамашніх жывёл і птушак, якую яны выконвалі ў жыцці чалавека, атрымаўшы пры гэтым адлюстраванне ў вуснапаэтычнай творчасці і дэкаратыўным мастацтве беларускага сялянства. Кніга каштоўная унікальным фактычным матэрыялам (на жаль, амаль не дакументаваным), які ледзь не ўвесь прапаў у часы Вялікай Айчыннай вайны і нідзе больш не рэпрадуцыраваўся.

Багаты матэрыял па народным мастацтве Беларусі сабраў у даваенныя часы вядомы беларускі этнограф І.Сербаў. Ён падрыхтаваў да друку двухтомны альбом «Беларускае народнае мастацтва», аднак цалкам ажыццявіць сваю задуму не паспеў. Здадзены ў вытворчасць матэрыял аднаго альбома (па ткацтве і вышыўцы) уцалеў у блакадным Ленінградзе і быў выдадзены ў 1951 г.[9] Іншыя матэрыялы, у тым ліку і сабраныя беларускімі даследчыкамі, загінулі ў ваенныя часы.

Некаторыя звесткі пра народнае мастацтва заходніх тэрыторый Беларусі, што ў 1920—30-я гады ўваходзілі ў склад Польшчы, ёсць у працах польскіх даследчыкаў[10]. Асобна трэба адзначыць грунтоўную работу польскага этнографа К.Машынскага пра культуру славян[11]. На гэтае выданне фалькларысты, этнографы, даследчыкі народнага мастацтва абапіраюцца і сёння.

Трэці этап у вывучэнні народнага мастацтва Беларусі пачаўся ў пасляваенныя часы. У збіральніцкай, даследчай і музейнай дзейнасці давялося фактычна ўсё пачынаць спачатку, таму ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе значныя працы яшчэ не маглі з'явіцца. Пераважна гэта былі выданні альбомнага характару, якія змяшчалі эмпірычны матэрыял з самым агульным яго аглядам. Метадалогія іх, вядома, адлюстроўвае ўзровень тагачаснай навуковай думкі. Асабліва паказальны ў гэтых адносінах альбом «Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі», выдадзены па матэрыялах

Скульптурная разьба па дрэве разглядаецца ў кнізе А.Лявонавай «Народная деревянная скульптура Белоруссии»[18]. У раздзеле, які апісвае традыцыі гэтага віду беларускага народнага мастацтва, аўтар разглядае ўласна скульптуру, што мела культавы характар, а таксама розныя драўляныя вырабы бытавога прызначэння. Такі прынцып — лічыць аб'ёмны драўляны посуд і хатняе начынне своеасаблівым відам скульптуры — прыняты многімі даследчыкамі. Варта адзначыць, што ў раздзелах, прысвечаных савецкаму перыяду, выявілася тэарэтычная нераспрацаванасць пытання: многія прадстаўленыя творы — яўна перайма́льніцкага, самадзейнага плану.

Даследаванне сучасных мастацкіх промыслаў пляцення з саломы і лазы зроблена М.Шкутам у манаграфіі «Белорусские художественные промыслы»[19]. Тут даецца таксама агляд гісторыі і традыцый народных промыслаў салома- і лозапляцення, аднак разглядаюцца яны галоўным чынам як галіна матэрыяльнай культуры беларусаў.

Першай спробай комплексна паказаць традыцыйнае народнае мастацтва Беларусі з'яўляецца кніга М.Кацара «Народно-прикладное искусство Белоруссии»[20]. Аднак яе змест не адпавядае ў поўнай меры назве. Яна прысвечана галоўным чынам цэхавым і мануфактурным рамёствам, іх развіццю ад старадаўніх часоў і да савецкага перыяду. Уласна народнае мастацтва пададзена коратка, у апошнім раздзеле, некаторыя яго віды толькі пазначаны адным-двума абзацамі, хоць у цэлым у кнізе шмат новых звестак і фактаў.

Багаты фактычны матэрыял змешчаны ў выданнях альбомнага характару, а таксама каталогах музейных фондаў і экспазіцый[21].

З другой паловы 1960-х гадоў у сувязі з падрыхтоўкай гісторыка-этнаграфічнага рэгіянальнага атласа Беларусі, Украіны і Малдавіі шырокую дзейнасць па вывучэнні розных бакоў матэрыяльнай культуры беларусаў — землявробчай тэхнікі, жылля, адзення, промыслаў і рамёстваў — разгарнулі беларускія этнографы. Даследаванні вяліся

дэкаднай выстаўкі Беларускага мастацтва 1955 г. ў Маскве[12]. Многія ўзоры народнага мастацтва падабраны ў адпаведнасці з крытэрыямі, выпрацаванымі на матэрыялах прафесійнай творчасці, формы іх пампезныя, перагружаныя арнаментам, пераважаюць станковыя, індывідуалізаваныя творы.

Багаты ілюстрацыйны матэрыял пададзены ў альбоме пра беларускую народную архітэктурную разьбу[13]. Упершыню была сабрана і класіфікавана такая значная колькасць фактычнага матэрыялу па адным з найбольш пашыраных відаў беларускага народнага мастацтва. Змястоўны суправаджальны тэкст этнографа Л.Малчанавай дае асноўныя звесткі пра ўзнікненне і ступень распаўсюджання розных відаў архітэктурнага дэкору ў Беларусі на розных этапах яе гісторыі.

Альбом пра народнае мастацтва Случчыны — першая спроба дэтальнага асвятлення аднаго віду народнага мастацтва пэўнага рэгіёна[14]. У ім падрабязна разглядаюцца тэхніка і тэхналогія народнага ткацтва, аналізуюцца кампазіцыя і арнаментыка розных відаў вырабаў.

Вынікі шматгадовай збіральніцкай і даследчыцкай дзейнасці ў галіне народнага мастацтва асабліва прыкметна выявіліся ў апошнія тры дзесяцігоддзі. Са стварэннем Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларускай ССР (1957) гэтая работа стала мэтанакіраванай, да яе звярнуліся мастацтвазнаўцы, этнографы, гісторыкі. І хоць у ёй не заўважалася пэўнай сістэмы, некаторыя працы даволі грунтоўна разглядаюць розныя бакі народнай культуры.

У працах беларускіх мастацтвазнаўцаў гэтага перыяду заўважаюцца пэўныя стэрэатыпы. Звычайна гэта работы, прысвечаныя праблемам сучаснага мастацтва Беларусі, пераважна прафесійнага. Спрабуючы выявіць яго вытокі, суадносіны з народнымі традыцыямі, аўтары суправаджалі выданні кароткімі нарысамі пра пэўныя віды беларускага народнага мастацтва. Напрыклад, у манаграфіі І.Ялатамцавай пра мастацкую кераміку Савецкай Беларусі[15], дзе асноўная ўвага аддаецца сучаснай кераміцы прафесійнага характару, аўтар дае і гістарычны агляд развіцця яе ў Беларусі, адвёўшы значнае месца народнаму ганчарству і мастацкім асаблівасцям народнай керамікі. Аналагічна пабудавана і работа В.Жука[16]. У кнізе Д.Трызны, прысвечанай беларускім дыванам і габеленам, таксама даецца агульны агляд народнага ткацтва[17].

этнографамі названых рэспублік па шырокай праграме, у якой выкарыстоўваліся многія палажэнні з агульнаеўрапейскай. Вынікі такой мэтанакіраванай работы леглі ў аснову шэрагу выданняў, галоўным чынам манаграфічнага характару, прысвечаных асобным відам матэрыяльнай культуры беларусаў[22]. Зразумела, што асноўнае месца ў іх адводзіцца тэхналогіі, здабычы сыравіны, спосабам яе апрацоўкі, тэхніцы вырабу рэчаў і інш. Хоць у некаторых з выданняў (па жыллі, адзенні, ткацтве, вышыўцы) ёсць і характарыстыка дэкаратыўна-мастацкіх асаблівасцяў вырабаў.

Багатыя матэрыялы пра беларускае адзенне, ткацтва, вышыўку, мастацкую апрацоўку дрэва маюць даследаванні савецкіх этнографаў Я.Бломквіст, Н.Лебедзевай, Г.Маславай[23]. Каштоўнасць іх работ не толькі ў грунтоўным аналізе розных відаў матэрыяльнай культуры ўсходніх славян, але і ў тым, што яны сталі праграмнымі для этнографаў і даследчыкаў народнага мастацтва. Тое ж можна сказаць і пра кароткі, але насычаны фактычным матэрыялам нарыс Т.Станюковіч пра народнае мастацтва ў «Этнографии восточных славян»[24]. Аднак з-за недахопу публікацый па беларускім народным мастацтве аўтар часам робіць не зусім абгрунтаваныя вывады.

Як відаць з кароткага аналізу апублікаваных прац, беларускае народнае мастацтва, з'яўляючыся аб'ектам увагі як мастацтвазнаўцаў, так і этнографаў, комплекснага асвятлення не атрымала. Некаторыя з гэтых выданняў даюць дастатковае ўяўленне пра асобныя яго віды, маюць каштоўны фактычны матэрыял, іншыя толькі коратка асвятляюць асобныя пытанні. Матэрыял па адным з найбагацейшых і найцікавейшых відаў культуры беларусаў — народным мастацтве, не абагульнены і не сістэматызаваны. Такім чынам, гэтае выданне з'яўляецца першай у беларускім мастацтвазнаўстве спробай абагульніць усе асноўныя віды народнага мастацтва Беларусі. У ім аналізуюцца заканамернасці развіцця гэтага раздзелу нацыянальнай культуры, характарызуюцца яго мастацкія асаблівасці і нацыянальная адметнасць, выяўляецца характар бытавання раней і сёння, вызначаецца месца ў культуры еўрапейскіх і перш за ўсё ўсходнеславянскіх народаў. Асноўным прадметам аналізу з'яўляюцца творы народнага мастацтва і традыцыйных народных мастацкіх промыслаў Беларусі мінулых часоў, а таксама творчасць сучасных народных майстроў. Найбольш раннія з ацалелых узораў адносяцца да пачатку 19 ст., асноўны рэчавы матэрыял ахоплівае канец 19 — першую палову 20 стагоддзя. Фальклорныя, літаратурныя, археалагічныя і іншыя крыніцы даюць магчымасць звярнуцца і да больш ранніх перыядаў таго ці іншага віду народнага мастацтва для выяўлення заканамернасцяў яго развіцця.

Пытанні тэхналогіі, семантыкі арнаменту, гістарычнай тыпалогіі матываў дэкору дэтальна не асвятляюцца, паколькі па гэтых тэмах ёсць грунтоўныя работы мастацтвазнаўцаў, этнографаў, гісторыкаў. Названыя аспекты закранаюцца толькі ў той ступені, у якой гэта неабходна для вырашэння асноўных задач выдання. З-за вялікага аб'ёму матэрыялу тут разглядаюцца толькі самастойныя віды беларускага народнага мастацтва і апускаецца такі вельмі значны, але «сінтэтычны» яго від, як народнае адзенне, якое ўключае ткацтва, вышыўку, набойку, аплікацыю, карункапляценне і інш.

Метадалагічнай асновай работы паслужылі працы вучоных у галіне тэорыі і гісторыі мастацтва народаў былога СССР у цэлым і ўсходніх славян у прыватнасці. Вызначальную ролю адыгралі працы даследчыкаў рускага народнага мастацтва А.Бакушынскага, В.Воранава, Б.Рыбакова, В.Васіленкі, М.Някрасавай, Г.Маславай, М.Воранава, І.Багуслаўскай, Т.Станюковіч, С.Раждзественскай, Т.Разінай, А.Канцэдзікаса і інш. Дастатковая распрацаванасць асноўных тэарэтычных палажэнняў у галіне народнага мастацтва дазволіла аўтару засярodзіць асноўную ўвагу на вырашэнні канкрэтных задач. Аднак з-за адсутнасці адзінай думкі пра характар і асаблівасці сучаснага народнага мастацтва аўтар вымушаны быў абапірацца на тыя навуковыя ўяўленні, якія, на яго думку, найбольш адпавядаюць спецыфіцы гэтага раздзела сучаснай культуры Беларусі. У многіх выпадках давялося зыходзіць не з ідэальнай мадэлі народнага мастацтва, а разглядаць усе яго сучасныя праявы, абумоўленыя як сутнаснымі мастацкімі законамі, так і рознымі сацыяльна-эканамічнымі і вытворча-арганізацыйнымі ўзаемасувязямі і ўзаемадзеяннямі. Таму некаторыя віды сучаснага народнага мастацтва разглядаюцца не толькі ў іх генетычнай чысціні, але і як кампаненты самадзейнай і прафесійнай творчасці, асабліва ў сферы промыслаў, арганізаваных на дзяржаўным узроўні.

Асноўным метадам даследавання з'яўляецца гісторыка-мастацтвазнаўчы падыход да вывучэння спадчыны беларускага народнага мастацтва і яго сучаснага стану, а таксама параўнальны аналіз асноўных яго відаў на розных этапах ва ўзаемасувязях з культурамі суседніх народаў. Да тых узораў народнага мастацтва, якія даўно выйшлі з ужытку і не захаваліся, у многіх выпадках выкарыстаны метад рэтраспектыўнай рэканструкцыі. Для гэтых мэтаў была выкарыстана і замежная літаратура па народным мастацтве, этнаграфіі, фальклоры і іншых відах культуры народаў Еўропы, найперш славян.

Асноўная частка матэрыялу сабрана аўтарам у экспедыцыях, праведзеных за апошнія 2 дзесяцігоддзі практычна ва ўсе рэгіёны Беларусі. Збор матэрыялаў уключаў апытанне інфарматараў, фотаздымкі, апісанне характару вырабаў, асаблівасцяў іх формаў і арнаментыкі, спецыфікі вытворчасці, суадносінаў з іншымі бакамі народнага побыту і інш. Сабраныя матэрыялы ляглі ў аснову шэрагу манаграфічных прац аўтара[25].

Шмат каштоўнага матэрыялу далі музейныя зборы. Найбольш багатыя калекцыі беларускага народнага мастацтва маюць Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі, Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларусі, Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту. Вывучаны таксама калекцыі абласных краязнаўчых музеяў (Віцебск, Гродна, Брэст, Гомель, Магілёў, Маладзечна), рэгіянальных музеяў народнага мастацтва (Ветка Гомельскай вобл., Моталь Брэсцкай вобл.), многіх раённых, школьных і іншых музеяў. Усім ім аўтар выказвае шчырую ўдзячнасць.

Варта адзначыць, што фонды ўсіх беларускіх музеяў, арганізаваных у даваенныя часы, былі знішчаны ці разрабаваны ў час Вялікай Айчыннай вайны, і той матэрыял па этнаграфіі і народным мастацтве, які яны сёння маюць, сабраны ў пасляваенны перыяд. Нярэдка гэтая работа вялася бессістэмна, у поле зроку музейных работнікаў траплялі галоўным чынам сучасныя матэрыялы. Узоры традыцыйнага народнага мастацтва, якія даўно выйшлі з побыту, прадметам мэтанакіраванай цікавасці не з'яўляліся. Таму сёння ў музеях Беларусі практычна адсутнічаюць калекцыі глінянай і драўлянай цацкі, мастацкага кавальства, выцінанак і іншых калісьці распаўсюджаных узораў народнага мастацтва. Спецыяльныя заказы сучасным майстрам з выкарыстаннем метаду рэтраспектыўнай рэканструкцыі дазволілі запоўніць некаторыя прагалы ў музейных зборах.

Цікавы, часам унікальны матэрыял ёсць у некаторых музеях за межамі Беларусі: Дзяржаўным музеі этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу, Дзяржаўным музеі этнаграфіі Літвы (Вільнюс) і інш. Яны захавалі каштоўныя калекцыі, сабраныя беларускімі этнографамі (Е.Раманавым, І.Сербавым і інш.) у канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя.

Акрамя ўжо разгледжаных грунтоўных мастацтвазнаўчых і этнаграфічных выданняў апошнім часам з'явілася таксама вялікая колькасць разнастайных публікацый, што закранаюць многія нярэдка малавядомыя ці забытыя старонкі традыцыйнай народнай культуры. Усе яны маюць каштоўны фактычны матэрыял і таксама ўключаны ў гэтае выданне. Як дадатковы матэрыял выкарыстаныя публікацыі па фалькларыстыцы, гісторыі, археалогіі, мовазнаўстве і іншых сумежных навуках. Усё гэта ў сукупнасці і дазволіла стварыць адносна дастатковую карціну традыцыйнага бытавання і сучаснага стану асноўных відаў народнага мастацтва Беларусі.

1 Этнография восточных славян. М., 1987. С.458.

2 Тамсама.

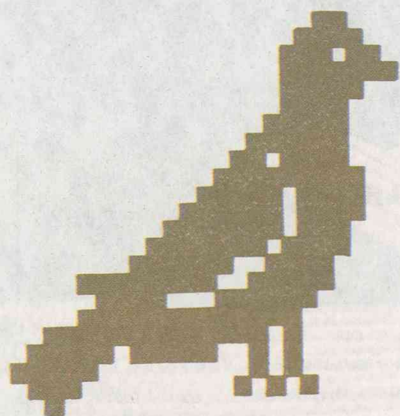
3 Романов Е.Р. Внешний быт Быховского белоруса // Зап. Северо-Западного отд. Имп. рус. геогр. о-ва. Вильна, 1911. Кн.2. С.75.

4 Никифоровский Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: (Этногр. данные). Витебск, 1895; Романов Е.Р. Белорусский сборник. Вып.8. Вильна, 1912; Сербов И.А. Белорусы-сакуны: Краткий этногр. очерк. ПГ., 1915; Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т.3. СПб., 1902; Крачковский Ю.Ф. Быт западно-русского селянина. М., 1874; Харузин А. Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна, 1907.

5 Каспяровіч М.І. Народны арнамент // Віцебшчына. Віцебск, 1925. Т.1.

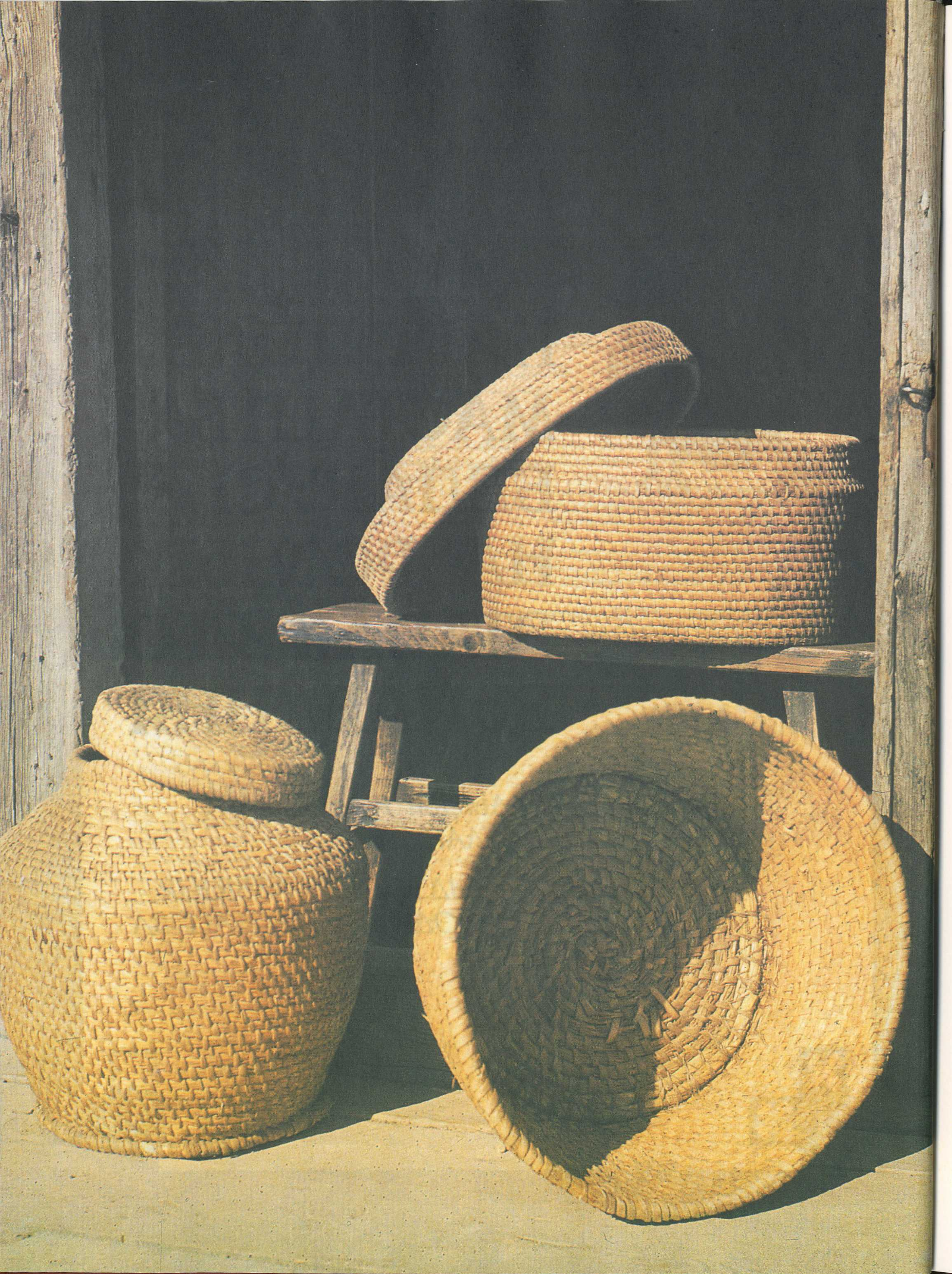
6 Шчакаціхін М. Спосабы збірання матэрыялаў з беларускага мастацтва // Наш край. 1926. № 2—3. С.63.
7 Фурман І.П. Крашаніна: Матэрыялы да гісторыі яе на Віцебшчыне. Віцебск, 1925; Шлюбскі А. Крашаніна (набіванка). Віцебск, 1926.
8 Нікольскі Н.М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства. Мн., 1933.
9 Беларускае народнае мастацтва: [Альбом]. Ск. Т.1. Ткацтва, каўрадзелле, вышыванне, вязанне, набойка. Мн., 1951.
10 Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1934; Яго ж. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogrodczyzny. Wilno, 1935; Schrammówna H. Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej. Wilno, 1939.
11 Moszyński K. Kultura ludowa słowian. Cz.1. Kraków, 1929.
12 Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі: [Альбом]. Мн., 1958.
13 Беларуская народная архітэктурная разьба: [Альбом]. Мн., 1958.
14 Народнае мастацкае ткацтва Случчыны: [Альбом]. Мн., 1959.
15 Елатомцева И. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966.
16 Жук В.И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития. Мн., 1984.
17 Трызна Д.С. Беларускія дываны і габелены. Мн., 1981.
18 Леонова А.К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Мн., 1977.
19 Шкут Н.Н. Белорусские художественные промыслы: (изделия из соломки и лозы). Мн., 1985.

20 Кацер М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.). Мн., 1972.
21 Раманюк М. Беларускае народнае адзенне: [Альбом]. Мн., 1981; Мастацтва сяла Неглюбка: [Альбом]. Мн., 1976; Беларускія народныя тканіны ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Кат. Мн., 1979; Музей старажытнабеларускай культуры: Кат. экспазіцыі. Мн., 1983.
22 Беларускае народнае жыллё. Мн., 1973; Беларускае народнае адзенне. Мн., 1975; Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество. Мн., 1981; Милюченков С.А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1984; Молчанова Л.А. Материальная культура белорусов. Мн., 1968; Промыслы і рамёствы Беларусі. Мн., 1984; Фадзеева В.Я. Беларуская народная вышыўка. Мн., 1991.
23 Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956; Лебедева Н.И. Прядение и ткачество восточных славян в XIX — начале XX в. // Тамсама; Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. // Тамсама.
24 Станюкович Т.В. Народное декоративно-изобразительное искусство // Этнография восточных славян. М., 1987.
25 Сахута Я.М. Народная разьба па дрэву. Мн., 1978; Яго ж. Беларускае народнае мастацтва: [Альбом]. Мн., 1980; Яго ж. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982; Яго ж. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987; Яго ж. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мн., 1990; Сахута Е.М., Говор В.А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.



НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ НА РОЗНЫХ ЭТАПАХ ЯГО БЫТАВАННЯ

- *ВЫТОКІ І ТРАДЫЦЫІ НАРОДНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ*
- *ПРАБЛЕМЫ І ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦЯ СУЧАСНАГА НАРОДНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ*



ВЫТОКІ І ТРАДЫЦЫІ НАРОДНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, як і іншыя галіны народнай культуры, багатае і разнастайнае. За доўгі і складаны шлях развіцця яно выпрацавала мноства формаў, надзвычай багатыя разнастайныя і шматслойныя матывы, у большасці з якіх прасочваюцца шматвяковыя, а то і тысячагадовыя традыцыі. На яго фарміраванне і развіццё наклалі адбітак розныя фактары: геаграфічны, гістарычны, сацыяльна-эканамічны і інш. Агульнасць паходжання ўсходнеславянскіх народаў тлумачыць мноства падобных рысаў у народным мастацтве беларусаў, рускіх і ўкраінцаў, асабліва ў яго старажытных формах. Нямала агульнага прасочваецца і з культурай іншых суседніх і больш далёкіх народаў Еўропы.

У той жа час у многіх відах беларускага народнага мастацтва заўважаюцца і адметныя рысы, якія тлумачацца этнічнымі асаблівасцямі, рознасцю прыродных умоў, а таксама нераўнамернасцю гістарычнага і эканамічнага развіцця. У перыяды аслаблення эканамічных і культурных кантактаў паміж усходнеславянскімі народамі, на культуру беларусаў больш прыкметна паўплывалі дасягненні заходніх славян, народаў Прыбалтыкі і іншых народаў Заходняй Еўропы. Таму ў беларускім народным мастацтве арганічна спалучаюцца і старажытныя агульнаславянскія праявы, і больш познія дасягненні ўсходніх і заходніх суседзяў. Дзякуючы пераемнасці традыцый вобразы першабытных часоў мірна ўжываюцца з навейшымі, некаторыя старажытныя матывы хоць і захоўваюцца, але нярэдка мадыфікуюцца да непазнавальнасці. Усе гэтыя абставіны вызначылі незлічоныя варыянты формаў вырабаў, матываў дэкору, асаблівасцяў арнаменту, многія з якіх захаваліся да нашага часу. У іх нярэдка прасочваюцца элементы яшчэ дахрысціянскай язычніцкай культуры, што праяўляецца ў слабой расчлененасці і своеасаблівай скульптурнасці формаў, стрыманым выкарыстанні дэкору, пераважна геаметрычнага.

Карані гэтага архаічнага пласта творчасці ідуць у эпоху каменнага веку. У палеаліце, 40—20 тысяч гадоў назад, пачалі ствараться скульптурныя выявы жывёл і людзей з

Вёска канца 19 — пачатку 20 ст. Цэнтральная Беларусь. Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту (БДМНАП).

гліны, каменю, косці, з'явіліся высечаныя і выразаныя малюнкі і арнаменты на скалах, камянях, косці і, верагодна, на менш даўгавечных матэрыялах, вырабы з якіх не захаваліся: дрэве, бяросце, скуры і г.д. Палеалітычнае мастацтва ў цэлым характарызуецца універсалізмам з перавагай скульптурнага напрамку. Захаваліся пласціны-чурынгі з касцей маманта з прадрапаным на іх арнаментам, а таксама бранзалеты, падвескі і інш.[1] У тых часах вытокі большасці элементаў геаметрычнага арнаменту, што спалучаюцца ў самых розных камбінацыях[2]. Аднак вяршыняй мастацтва ўсходнееўрапейскага палеаліту можна лічыць скульптурныя выявы людзей і жывёл. Менавіта ў эпоху паляўнічых і збіральнікаў умоўнае, схематызаванае, але рэалістычнае мастацтва дасягнула высокага ўзроўню развіцця. Захаваліся выявы аголеных жаночых фігур, нярэдка з гіпертрафіраванымі прапорцыямі (умоўна іх называюць Венерамі), якія ўражваюць нас сваёй дасканаласцю[3].

Пазней, у неалітычным мастацтве (5—4 тысячагоддзі да н.э.), набывае пашырэнне напрамак, які з пункту гледжання сучасных ведаў можна вызначыць як сімвалізм. Ён характэрны для плямёнаў, што насялялі стэпавую і лесастэпавую палосы і паўднёвыя ўскраіны лясной зоны. Адлюстраванні рэальнага рэдкія, схематызаваныя. На поўначы, у лясах, фіна-угорскія плямёны «пражыткавага палеаліту» па-ранейшаму займаліся паляваннем і рыбалоўствам і не перайшлі яшчэ да жывёлаводства і земляробства, таму ў іх прадаўжала існаваць рэалістычнае мастацтва, пра што сведчаць сібірскія, уральскія і карэла-фінскія наскальныя рэльефы, наколы ў выглядзе качак і іншых фігурак на керамічных пасудзінах[4]. Больш на поўдзень ад іх у арнаментыцы панавалі геаметрычныя матывы, асабліва на кераміцы, якая была найбольш пашырана ў эпоху неаліту[5].

Зварот першабытных людзей да арнаментыкі сведчыць пра своеасаблівы прагрэс тагачаснага мастацтва. На думку некаторых вучоных, геаметрычны малюнак

Традыцыйнае народнае жыллё канца 19 — пачатку 20 ст. з вёскі Садавічы Капыльскага раёна. БДМНАП.

Сялянская сядзіба паўднёва-заходняй Брэстчыны. Канец 19 — пачатак 20 ст. Заазёрная Маларыцкага раёна.

адлюстраваў развіццё ў чалавека здольнасці да абстрактнага мыслення[6]. Магчыма, гэтак жа, як раней пышнацелыя Венеры «заклiналі» прыроду, увасаблялі пладавітасць, так і пазней прырода не менш ахвотна павінна была «адгукацца» на адлюстраванне квадрата з кропкай у цэнтры — сімвала засеянага поля[7]. З часам магія квадрата, як і магія старажытнай Венеры, перарасла ў вузкую функцыю «практычнага чараўніцтва» і стала мастацкай з'явай. Менавіта ў каменным веку зарадзілася мастацтва як творчасць. Яно было яшчэ сінкрэтычнае, нерасчлененае, цесна пераплеценае з магіяй і вытворчай дзейнасцю. Але чалавек, відаць, ужо разумеў і цаніў і песню, і танец, і рытміку арнаменту, і скульптуру.

Ад тых далёкіх часоў да нас дайшлі толькі рэдкія, адзінкавыя прадметы, так што пра культуру і мастацтва мы можам меркаваць толькі ў агульных рысах, хоць такія ўяўленні ў значнай ступені і падмацоўваюцца матэрыяламі больш позніх эпох. Старажытны пласт дэкаратыўнага мастацтва на тэрыторыі Беларусі больш выразна прасочваецца ў жалезным веку, у часы Кіеўскай Русі і нават больш позніх эпохі.

У беларускім народным мастацтве архаічны пачатак выявіўся асабліва выразна. Яшчэ ў 19 — 1-й палове 20 стагоддзя захоўваліся, напрыклад, старажытныя формы керамічнага посуду, што бытавалі ў эпоху бронзы. У многіх узорах дробнай пластыкі няма дакладнай адпрацаванасці, вытанчанасці, затое адчуваецца першабытная сіла, манументальнасць, подых суровага часу. Вільчакі на стрэхах беларускага жылля нагадваюць архаічных ідалаў. Формы выдзеўбанага посуду лаканічныя, цяжкаватыя, манументальныя, часам яны проста паўтараюць форму драўнінай нарасці. Архаічныя праявы заўважаюцца і ў вырашэнні глінянай пластыкі, выдзеўбанага посуду, саламяных вырабаў, арнаментыкі пісанак і інш. Нават у больш позніх узорах народнага мастацтва з яго развітымі сістэмамі раслiннага і заамарфнага характару, інтэнсіўнымі колерамі і складанымі кампазіцыйнымі вырашэннямі прыкметны зварот народных майстроў да старажытных матываў.

Досыць выразна архаічны пачатак выяўляецца і ў больш рафінаванай культуры ткацтва і вышыўкі. Відаць гэта, напрыклад, у вышываных дыванах паўночнага захаду Беларусі, дзе фігуры людзей, жывёл і птушак, дрэвы, кветкі і плады паўстаюць перад намі ў вельмі абагульненым, схематычным выглядзе. Асабліва выразна старажытныя рысы выявіліся ў вышыўцы на адзенні і ручніках. У малюнку і каларыстыцы пераборных дываноў і посцілак 1-й паловы 20 ст. таксама адчуваецца ўплыў гэтага суровага, манументальнага стылю.

У часы сярэднявечча прыкметныя сацыяльныя змены ў грамадстве выклікалі ў гарадскім, рамесніцкім асяроддзі практыку іншага разумення свету і з'яваў, што выклікала развіццё паралельнага традыцыйнаму, але іншага напрамку ў мастацтве Беларусі. У часы Кіеўскай Русі разам з народным мастацтвам, якое нібы закансервавалася на многія стагоддзі, развіваецца і прафесійнае гарадское рамяство, што актыўна арыентавалася на дасягненні блізкіх і далёкіх суседзяў. Прыкметна развіваўся гандаль, разнастайныя тавары прывозілі з Сярэдняй Азіі, Бліжняга Усходу, Заходняй Еўропы, а туды вывозілі вырабы рамеснікаў старажытнарускіх гарадоў[8].

Такая гарадская, рамесніцкая культура часам уяўляецца занесенай збоку. Нярэдка

Жыллё паўднёвага ўсходу Гомельшчыны. 1930-я гады. Ветка.

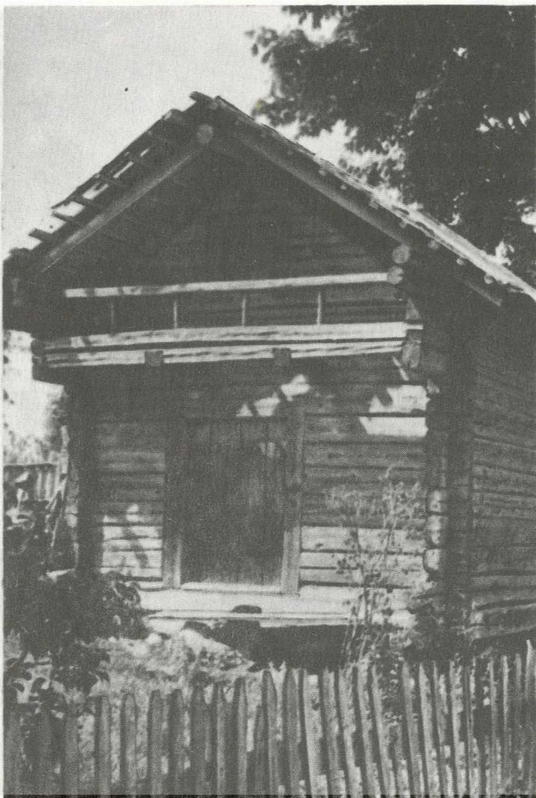
яе называюць дружынна-баярскай, бо яе лепшыя і найбольш дасканалыя ўзоры сапраўды прызначаліся для вышэйшага саслоўя[9]. Аднак і ў гэтай культуры, народжанай у выніку складаных міжнародных узаемасувязяў, адчуваецца глыбока традыцыйная аснова. Такое пастаяннае перапляценне традыцыйнага народнага мастацтва і дасягненняў прафесійнага гарадскога рамяства прыкметна адчуваецца і ў наступныя стагоддзі.

З 13 ст. Беларусь уваходзіла ў склад Вялікага княства Літоўскага, а пасля Люблінскай уніі (1569) і да ўключэння ў Расійскую імперыю (канец 18 ст.) — Рэчы Паспалітай. Гэта аказала прыкметны ўплыў на культуру Беларусі, якая ў значнай ступені стала арыентавацца на Захад. Такая арыентацыя, узаемаўплывы мастацтваў выявіліся па-рознаму. У традыцыйнай народнай культуры ўплыў Захаду праявіўся слаба, ёй больш імпанавала культура літоўскіх плямёнаў, якія толькі ў 14 ст. былі хрысціянізаваны і таму доўгі час захоўвалі перажыткі язычніцтва з яго пераважна геаметрычна-

зааморфнай стылістыкай у народным мастацтве. У народным побыце беларусаў, які доўгі час захоўваў архаічныя рысы і перажыткі натуральнай гаспадаркі, гэтая традыцыя нібы захавалася аж да 19 ст., а некаторыя яе рысы адчуваюцца і ў нашы дні.

У той жа час шляхта, магнаты, заможнае гарадское насельніцтва, царква актыўна арыентаваліся на культуру Захаду, аддаючы перавагу вырабам гарадскіх рамеснікаў, якія імкнуліся засвойваць дасягненні заходнееўрапейскага мастацтва і працаваць у рамках агульнаеўрапейскіх стылявых напрамкаў. Асабліва бурны росквіт розных рамёстваў пачынаецца з 16 ст. Растуць беларускія гарады, дзе гуртуецца ўсё больш рамеснікаў і гандляроў. Ідзе актыўная барацьба з феадаламі за гарадское самакіраванне, якая скончылася наданнем многім гарадам і мястэчкам каралеўскіх прывілеяў, уключаючы і магдэбургскае права. Адносная самастойнасць гарадоў спрыяла хуткаму развіццю ў іх рамёстваў і гандлю[10]. У сваю чаргу такое

Клець. Пачатак 20 ст. Баравікі Валожынскага раёна.



Вятрак. Пачатак 20 ст. Горкі Стаўбцоўскага раёна.

ажыўленне гандлю, эканамічных і культурных сувязяў вяло да росту беларускіх гарадоў, развіцця ў іх розных рамёстваў.

Шмат рамеснікаў працавала пры манастырах, замках, маёнтках, дзе нярэдка канцэнтраваліся значныя мастацкія скарбы. Магнаты, непасрэдна зацікаўленыя ў развіцці вытворчасці, давалі рамеснікам пэўныя прывілеі. «Устава на валокі» 1557 г. заахвочвае пражыванне рамеснікаў пры замках і дварах і забараняе выкарыстоўваць іх на іншых работах. У 1596 г. кароль Жыгімонт III Ваза выдаў указ, паводле якога ювеліры, краўцы, разьбяры, ганчары, сталяры і іншыя рамеснікі вызваляліся ад замкавай павіннасці[11].

У 15 ст. ў Беларусі ўзнікаюць першыя спецыялізаваныя прафесійныя аб'яднанні — цэхі са сваімі статутамі і правілеямі. Стварэнне і хуткі рост цэхаў дабратворна паўплывалі на развіццё і характар рамесніцкай вытворчасці. Цэхі клапаціліся пра якасць прадукцыі, падрыхтоўку майстроў, добра арыентаваліся ў мастацкіх стылях. Так, у Магілёве ў 17 ст. цэхавыя арганізацыі налічвалі больш за 80 рамесніцкіх спецыяльнасцяў: саф'яннікі, нагайнікі, кафтаннікі, сярмяжнікі, панчошнікі, капялюшнікі, збраяры, меднікі, печнікі, ганчары, людвісары (спецыялісты па адліўцы гармат, званоў, падсвечнікаў і інш.), канвісары (спецыялісты па адліўцы вырабаў з волава і свінцу) і інш.[12] Развіццё набылі разьба па дрэве з пазалотай, выраб высакаякаснага саф'яну, аздобленай каляровымі эмалямі керамікі. У вытворчасці металічных вырабаў выкарыстоўваліся ліццё, чаканка, гравіраванне, філігрань, чарненне, эмаль, інкрустацыя золатам і срэбрам, аздабленне каштоўнымі металамі і самацветамі. Цаніннікі выраблялі кафлю для печаў, разьбяры — мэблю, абклады, іканастасы, архітэктурныя дэталі, ткачы — розныя сукны, палотны, дываны, паясы, майстры-металаапрацоўшчыкі — шаблі, пішчалі, чашы, нажы, талеркі, куфэркі і інш.

Шырока развівалася мануфактурная вытворчасць. Набылі вядомасць мануфактуры ў Налібоках і Урэччы, якія выраблялі хрусталь, люстэркі, посуд. Узнікла вытвор-

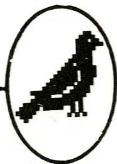
Крыж. 1980-я гады. Лобча Лунінецкага раёна.

Царква. Пачатак 18 ст. Сінкевічы Лунінецкага раёна.

часць габеленаў, паясоў, сукна, вырабаў з фаянсу, скуры і інш. Мастацкі і тэхнічны ўзровень такой прадукцыі быў вельмі высокі. Гэтае высокапрафесійнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва развівалася ў рэчышчы агульнаеўрапейскіх стылявых напрамкаў.

У той жа час гарадское цэхавае і мануфактурнае рамяство ў значнай ступені было звязана і з традыцыйным народным мастацтвам, што надавала агульнаеўрапейскім стылявым напрамкам на Беларусі спецыфічную трактоўку. У Магілёве, Віцебску, Полацку, Гродне, Пінску і інш. гарадах склаліся свае, мясцовыя традыцыі. Гэтаму спрыяла прыцягненне да работы народных майстроў, якія свядома ці несвядома насычалі вырабы характэрным мясцовым каларытам. Рамесніцкая вытворчасць адчувала пастаянны ўплыў традыцыйных вобразных сістэм.

Менавіта ў такім трансфармаваным выглядзе мастацтва Беларусі другой паловы 17 ст. аказала прыкметны ўплыў на мастацтва і архітэктуру Маскоўскай Русі. Сотні беларускіх майстроў — разьбяры, металаапрацоўшчыкі, ткачы, керамісты, будаўнікі — удзельнічалі ў будаўніцтве палацаў і храмаў Масквы і ваколіц. Менавіта яны прынеслі своеасаблівыя распрацоўкі позняга маньерызму з Заходняй Еўропы[13].



Царква. 1881. Велямічы Столінскага раёна.

У сваю чаргу, дасягненні гарадскога цэхавага і мануфактурнага рамяства аказалі ўплыў і на народнае мастацтва. Гарады і мястэчкі нават у эпоху позняга феадалізму былі цесна звязаны з вёскай; некаторыя гарадскія жыхары займаліся земляробствам, сяляне нярэдка выконвалі рамесніцкія работы. Зразумела, народныя майстры не маглі быць раўнадушныя да тых здабыткаў рамесніцкага мастацтва, якія адпавядалі іх густу і мясцовым традыцыям. Прыкметны, напрыклад, быў уплыў гарадской культуры на традыцыйнае народнае ткацтва, асабліва ў 19 ст. Разам з новымі відамі тэхналогіі ў вёску трапілі і новыя арнаментальныя матывы — складаныя геаметрычныя кампазіцыі, рэалістычныя раслінныя і зааморфныя матывы. Адны ўзоры паступова знікалі, іншыя пашыраліся. Адбываецца змешванне і спалучэнне старажытных, архаічных стылявых пачаткаў з больш новымі, што прыйшлі з мануфактураў і гарадской культуры 18—19 стагоддзяў. І калі ў ткацтве ахвотней замацоўваліся новыя, больш развітыя арнаментальныя матывы (відаць, перш за ўсё таму, што ў ім больш ярка выяўлялася дэкаратыўная функцыя), то ў іншых відах народнага мастацтва (разьба па дрэве, кераміка) пераважаў традыцыйны пачатак, новыя формы стылёва перапрацоўваліся. У выніку нараджаліся арыгінальныя, непаўторныя ўзоры, уласцівыя толькі беларускаму народнаму мастацтву. Пазней, у канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя, узоры з абгортак мыла і друкаваных альбомаў, што часам супадалі па характары з матывамі традыцыйнага народнага мастацтва Беларусі, яшчэ больш замацавалі ў народнай культуры раслінна-зааморфны свет.

Традыцыйныя геаметрычна-арнаментальныя і больш новыя выяўленчыя матывы ў беларускім народным мастацтве надаюць яму шматслойнасць, у якой спалучаюцца і вельмі старажытныя, традыцыйныя формы, і новыя, рэалістычныя, перанятыя з прафесійна-рамесніцкага мастацтва. Падобныя працэсы ў рускай культуры адзначаў заснавальнік навукі пра рускае народнае мастацтва В.Воранаў, указваючы, што пасляпятроўскія часы «прыўнеслі ў галіну сялян-

скага мастацтва зусім новыя элементы і асновы, якія не ў меншай ступені, чым старажытныя традыцыі, характэрныя для агульнага мастацкага складу сялянскай бытавой творчасці і, магчыма, з'яўляюцца пануючымі фармальнымі рысамі гэтай пазнейшай і найбольш нам вядомай яго праявы. Ёсць значныя падставы, каб меркаваць, што менавіта ў гэтыя стагоддзі сялянскае бытавое мастацтва, губляючы свае старажытнейшыя рысы, разам з тым і набыло той мастацкі стыль, які мы лічым зараз яго асноўнай і характэрнейшай рысай»[14]. У гэткай жа складанасці і неадназначнасці неабходна разглядаць і народнае мастацтва Беларусі 19—20 стагоддзяў, тым больш што ўзораў ранейшых эпох мы не маем.

Складаныя, супярэчлівыя працэсы характэрны для народнага мастацтва Беларусі парэформеннага перыяду. Развіццё капіталістычных адносін закранула ўсе яго віды. Гарадскія цэхавыя рамёствы занепадаюць, мануфактурная вытворчасць ці згортваецца, ці пераходзіць на выпуск танных вырабаў, каб канкурыраваць з масавай прамысловай прадукцыяй. На мастацкі ўзровень вырабаў паўплываў таксама эклектызм у тагачасным мастацтве.

На становішча традыцыйнага народнага мастацтва развіццё капіталістычнай вытворчасці паўплывала не так адназначна. Праўда, некаторыя традыцыйныя народныя промыслы (набоечны, пернікавы, гарадскі ганчарны) вымушаны былі вытрымліваць жорсткую і часта няроўную канкурэнцыю з капіталістычнай вытворчасцю, на падставе чаго ў мастацтвазнаўстве пэўны час панавала думка пра заняпад народнага мастацтва ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя[15]. Несумненна, развіццё капіталізму адмоўна паўплывала на лёс традыцыйных промыслаў, некаторыя з іх, асабліва тыя, што раней арыентаваліся галоўным чынам на гарадскога спажыўца (набоечны, пернікавы), перасталі існаваць. Многія традыцыйныя формы і матывы саступілі месца новым. Аднак гаварыць пра заняпад народнага мастацтва ў цэлым няма падстаў, што апошнім часам сцвярджаецца ўсё больш упэўнена[16]. Гаворка можа ісці толькі пра складанае становішча тых відаў народнага мастацтва, якія развіваліся ў выглядзе промыслаў.

У адносінах да беларускага народнага мастацтва трэба да таго ж улічваць два важныя фактары. Беларускае сялянства не вызначалася высокім пакупніцкім узроўнем, і прамысловая прадукцыя была яму мала даступная, таму яно па-ранейшаму аддавала перавагу вырабам народных промыслаў, што стымулявала не толькі існаванне традыцыйных, але і развіццё некаторых новых. Другі фактар заключаецца ў тым, што народнае мастацтва Беларусі развівалася пераважна ў выглядзе хатняй вытворчасці, на ўласныя патрэбы. Промысламі мастацкага характару былі толькі набойка, ганчарства, некаторыя віды пляцення, а з пачатку 20 ст. — і роспіс. Практычна не мелі прамысловага характару разьба па дрэве, ткацтва, вышыўка, кавальства і іншыя традыцыйныя віды народнага мастацтва. Гэтыя абставіны дазвалялі яму захоўваць традыцыйнасць і практычна не падвяргацца ўплыву капіталістычных адносін.

Тым не менш парэформенныя змены, закрануўшы многія бакі жыцця грамадства, не абышлі і вёску, яе паўнатуральную гаспадарку, патрыярхальны побыт, а значыць, і народнае мастацтва, што бытавала ў вы-

Царква. 1766. Валавель Драгічынскага раёна.

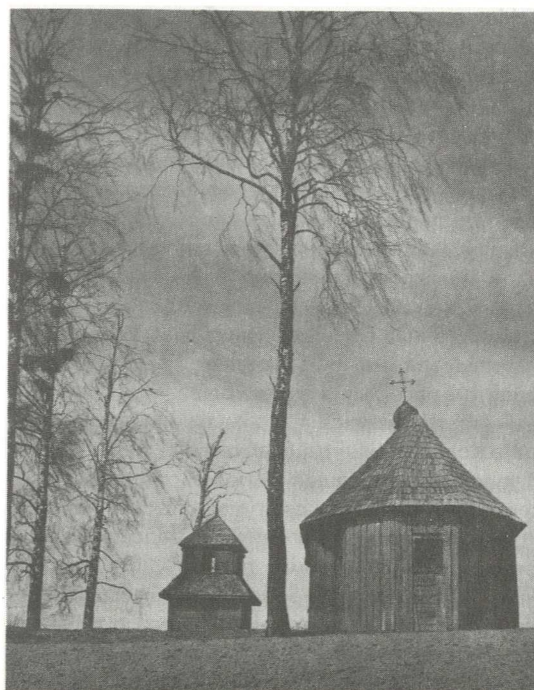
глядзе хатняй вытворчасці на ўласныя патрэбы. Як ужо адзначалася, яно ўзбагацілася новымі формамі, матывамі, сюжэтамі, стала больш дэкаратыўнае. Змены ў характары традыцыйнага народнага жылля дабратворна паўплывалі на яго знешні і ўнутраны выгляд, што актывізавала развіццё традыцыйных відаў народнага мастацтва і нават выклікала развіццё новых. Інтэр'ер сялянскага жылля, у якім ужо можна было бачыць рэпрэзентатыўную частку — святліцу, запаўняюць дэкаратыўныя тканіны, вышыўка, карункі, выразкі з паперы, аплікацыя саломай па дрэве і тканіне, разьбяная і размаляваная мэбля, фігурная кераміка і інш. Новыя віды вырабаў суседнічалі са старымі, раслінна-зааморфныя віды дэкору — з архаічнымі геаметрычнымі, праявы гарадской культуры — з традыцыйнай сельскай.

Усю гэтую разнастайнасць праяў народнай культуры і заспелі беларускія этнографы канца 19 — пачатку 20 стагоддзя, якіх непакоілі змены ў народным побыце, што прыводзілі да знікнення некаторых патрыярхальных звычаяў і абрадаў[17]. Занепакоенасць іх, безумоўна, мела падставы: адны віды народнай творчасці змяняліся, некаторым наогул пагражала знікненне. Аднак у цэлым народнае мастацтва прадаўжала жыць і нават, як ужо адзначалася, развівацца, узбагачацца новымі формамі, матывамі, зместам.

ПРАБЛЕМЫ І ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦЯ СУЧАСНАГА НАРОДНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

Не знікла традыцыйнае народнае мастацтва і ў савецкія часы, хоць гэтага быццам бы можна было чакаць, паколькі адпала практычная патрэба ў многіх самаробных рэчах: адзенні, мэблі, посудзе, прыладах працы. Не выпадкова ў 1950—60-я гады

Царква. 2-я палова 18 ст. Смаляны Аршанскага раёна.



Царква. 18 ст. Вялец Глыбоцкага раёна.

слабасць мастацтвазнаўчай думкі выклікала аднабаковы падыход да народнага мастацтва як да здабытку мінулага, якому няма месца ў сучасную эпоху навукова-тэхнічнага прагрэсу. Прапагандавалася зліццё адных формаў народнага мастацтва з прамысловасцю, другіх — з прафесійным і самадзейным мастацтвам. Творчасць асобных народных майстроў прыраўноўвалася да творчасці прафесійных мастакоў; адсюль — насаджэнне станковых формаў, тэм і сюжэтаў, асабліва прыкметнае ў 50-я гады. Ярка выяўленыя функцыянальнасць і утылітарнасць прамысловых вырабаў пачатку 60-х гадоў пераносіліся і на творы народных майстроў, што было асабліва прыкметна ў дзейнасці промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове. Усе гэтыя крайнасці набылі сваё тэарэтычнае абгрунтаванне[18].

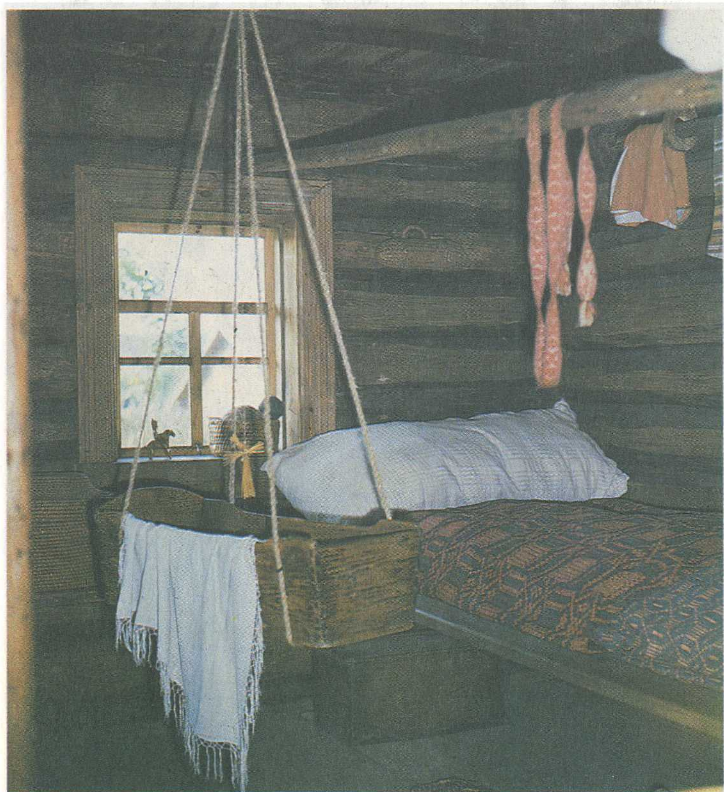
Сёння мы не можам не адзначыць, наколькі памылковыя і ў многіх выпадках шкодныя былі многія з такіх сцверджанняў. Нягледзячы на значны навукова-тэхнічны ўзровень сучаснага грамадства, народнае мастацтва не знікла, не злілося з прамысловасцю, прафесійнай і самадзейнай творчасцю. Яно прадаўжае сваё развіццё, захоўваецца яго значэнне як самастойнай часткі нашай культуры[19].

Безумоўна, маштабы бытавання сучаснага народнага мастацтва ўжо далёка не ранейшыя. Калі ў мінулыя часы яно насычала ўвесь сялянскі побыт з яго натуральным ці паўнатуральным укладам, то сённяшнія карэнныя змены ў яго характары моцна звузілі сферу выкарыстання многіх рукатворных прадметаў. Адпала практычная неабходнасць у іх вытворчасці (у кожным разе, масавай), таму можна лічыць аб'ектыўнай рэальнасцю тое, што некаторыя віды народнага мастацтва, звязаныя з ранейшым побытам, канчаткова адышлі ў нябыт. Калі дадаць сюды і некаторыя фактары суб'ектыўнага парадку (непрадуманая дзяржаўная фінансавая палітыка ў адносінах да майстроў-саматужнікаў, негатыўная грамадская думка пра народнае мастацтва як пра архаіку і інш.), то можа здацца дзіўным, што народнае мастацтва, хоць і не ва ўсёй сваёй паўнаце і разнастайнасці, прадаўжае жыць. Заўважаецца нават развіццё некаторых яго відаў, хоць адбываецца гэта ўжо на іншай аснове. Узнікаюць новыя арганізацыйныя формы бытавання народнага мастацтва, выпрацоўваюцца іншыя мастацкія нормы, пашыраецца дыяпазон творчасці народных майстроў, мяняецца іх светапогляд. Усё гэта надае сучаснаму народнаму мастацтву новыя якасці, якія, з аднаго боку, сведчаць пра цесную сувязь са шматвяковай культурай народа, з другога — арганічна ўключаюцца ў дасягненні сучаснай культуры. Як аказалася, народнае мастацтва «здольна функцыяніраваць у жыцці грамадства па-за сінхроннай залежнасцю ад узроўню яго эканамічнай і тэхнічнай магутнасці»[20].

Адначасова такія тэарэтычныя і практычныя зрухі ярка выявілі той бясспрэчны факт, што да вывучэння і ацэнкі розных аспектаў сучаснага народнага мастацтва нельга падыходзіць з ранейшымі меркамі. Народнае мастацтва нашага часу — складаная, неаднародная, шматаспектная з'ява, не заўсёды раўназначная творчасці ранейшых эпох. Змяніліся яго функцыі, месца і роля ў жыцці грамадства, што не магло не паўплываць на сам яго характар.

Народнае мастацтва мінулага вылучаецца сваёй цэласнасцю, сінкрэтычнасцю, ар-

Традыцыйны інтэр'ер народнага жылля канца 19 — пачатку 20 ст. Ісерна Слуцкага раёна. БДМНАП.



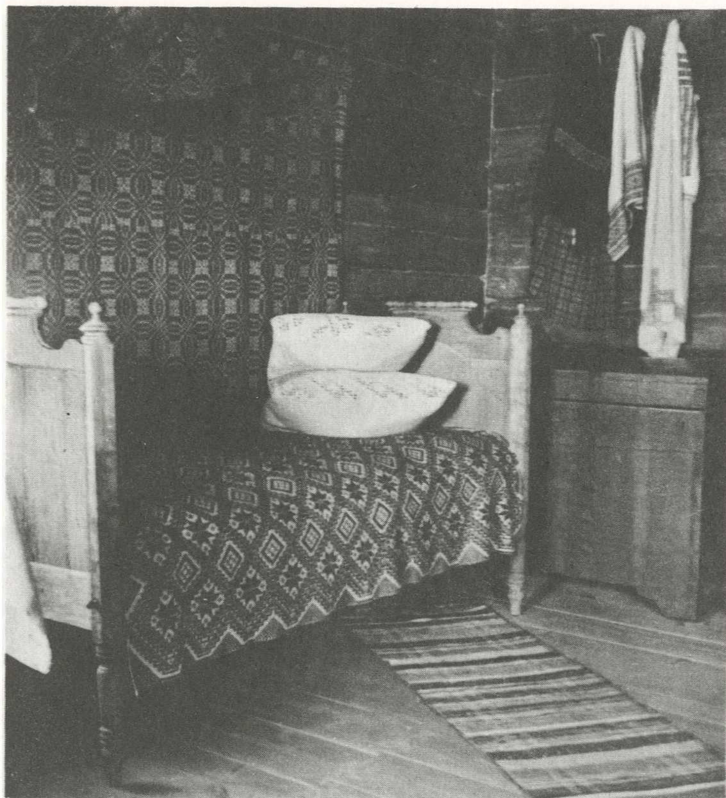
ганічнай сувяззю з побытам і жыццём народа. З'яўляючыся па сутнасці бытавым, яно фарміравала адпаведныя эстэтычныя крытэрыі і патрэбы. Прадметы народнага мастацтва як вынік творчасці сялянства задавальнялі ў першую чаргу яго бытавыя патрэбы і адначасова давалі яму неабходную паўнату духоўнай дзейнасці. Народнае мастацтва адлюстроўвала ў старажытных абрадах і сімвалах, адшліфаваных стагоддзямі, светапогляд этнаса, прыўносіла духоўны пачатак у паўсядзённасць. У аздабленні жылля, прыладаў працы, адзення, прадметаў побыту народнае мастацтва матэрыялізавала вобразнае мысленне народа, яго калектыўныя матэрыяльныя і духоўныя патрэбы.

У наш час роля і месца народнага мастацтва ў жыцці грамадства прыкметна змяніліся, што выклікана сацыяльна-эканамічнымі перадумовамі. Карэнныя змены ў іх характары вядуць да істотных змяненняў і ў сучаснай народнай творчасці, што відавочна сведчыць пра арганічныя змены традыцыі.

Перш за ўсё нельга не адзначыць, што бытавая, практычная функцыя народнага мастацтва траціць сваю асноўную рухальную ролю. Адыходзіць у нябыт калісьці вельмі істотная аснова народнай творчасці. Магчымасць набыць адзенне, прылады працы, посуд, упрыгожанні прамысловай вытворчасці здымае патрэбу ўласнаручна іх вырабляць.

Аднак прамысловыя рэчы не заўсёды вызначаюцца тым узроўнем мастацкай насычанасці, які ўласцівы прадметам сялянскай творчасці. Таму народныя майстры і перайшлі да павышанай дэкаратыўнасці. У вясковым доме галоўная ўвага надаецца яго аздабленню: знадворку — разнастайнай ажурнай драўлянай разьбой і паліхроміяй, унутры — маляванымі дыванамі і карцінкамі на шкле, вышыўкай, узорыстымі тканінамі на мэблі, падлозе, сценах. Выраб некаторых з іх у 30—50-я гады перажыў росквіт, набыў характар шырокаразвітога промыслу, як, напрыклад, распісных вясельных куфраў на Брэсцкім Палессі ці

Традыцыйны інтэр'ер народнага жылля Цэнтральнай Беларусі канца 19 — пачатку 20 ст. Дом-музей Я.Купалы ў Вязынцы Маладзечанскага раёна.



Традыцыйны інтэр'ер народнага жылля пачатку 20 ст. Смольня Стаўбцоўскага раёна. Дом-музей Я.Коласа.

насценных дываноў на Віцебшчыне. З асаблівай стараннасцю і разнастайнасцю ўпрыгожваецца дом у час сямейных урачыстасцяў, напрыклад вяселля, у некаторых рэгіёнах Беларусі яго інтэр'ер у такіх выпадках ператвараецца ў своеасаблівую выстаўку ўласнай мастацкай творчасці. Такім чынам, прамысловая прадукцыя не толькі не выцесніла народную творчасць (хоць многія яе віды канкурэнцыі ўсё ж не вытрымалі), а быццам бы нават, наадварот, актывізавала яе, галоўным чынам дэкаратыўна-выяўленчую галіну.

Узмацненне дэкаратыўнага пачатку сведчыць пра тое, што не функцыя, не зручнасць у карыстанні пачалі дыктаваць форму вырабу, яго дэкаратыўнае вырашэнне, а перш за ўсё духоўныя, эмацыянальныя памкненні. Развіццё дэкаратыўнасці ў беларускай народнай творчасці, як ужо адзначалася, супадае па часе з панаваннем класіцызму і мадэрнізму ў прафесійным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве канца 19 ст. Класіцыстычны метад у народнай творчасці праявіўся ў вышыўцы, архітэктурным дэкоры, роспісах на кераміцы, арнаментальнай разьбе. Далейшае развіццё народнага мастацтва, асабліва з сярэдзіны 20 ст., ішло па шляху адмаўлення ад кампазіцыйных схем класіцызму і набліжэння яго да тыпу дэкарыроўкі, характэрнай для барока. Аднак гэта не паўтарэнне мінулага. На ўвазе маецца толькі дух, характар дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва барока з яго магутнай неўтаймоўнасцю, жыццярадаснай дэкаратыўнасцю, жывымі і сакавітымі вобразамі і фарбамі. Гэта і прыйшло ў наша народнае мастацтва — дынамізм, манументальнасць, фарсіраванае выкарыстанне дэкаратыўных і пластычных магчымасцяў матэрыялу, імкненне па-новаму і з большай доляй рэалізму перадаць вобразы рэчаіснасці. Дастаткова глянуць хоць бы на беларускія браныя тканіны з іх смелымі колеравымі і кампазіцыйнымі вырашэннямі ці на саламяную пластыку, у якой праявіліся схаваныя магчымасці матэрыялу. Гэта новае, сучаснае народнае мастацтва, у якім душа чалавека павярнулася да нас радаснымі, светлымі гранямі.

Аднак развітая дэкаратыўнасць — з'ява яшчэ не зусім распрацаваная. Некаторыя даследчыкі схільныя наогул адмаўляць эстэтычнае значэнне шэрагу твораў новага дэкаратыўнага напрамку, абвяшчаючы іх выпадковымі, самадзейнымі. Зразумела, не ўсе яны раўназначныя. У роспісах сустракаюцца нятворчыя работы, некаторыя браныя тканіны паўтараюць фабрычныя, у вышыўцы адчуваецца пераймальнасць, у драўлянай пластыцы прыкметны адыход ад народнай асновы і арыентацыя на прафесійную скульптуру. І ўсё ж па асобных негатыўных прыкладах не варта меркаваць пра з'яву ў цэлым.

Возьмем, да прыкладу, вышыўку адвольнай гладдзю, што пашырылася ў народным побыце беларусаў у 1-й палове 20 ст. У ёй не ўсё арыгінальнае і традыцыйнае. Па сутнасці гэта новая, на першым этапе самадзейная з'ява, але яна стала масавая, і ў многіх рэгіёнах, асабліва на Палессі, былі створаны высокамастацкія ўзоры (калі не ўлічваць яўных перайманняў безгустоўных антымастацкіх узораў, што распаўсюджваліся друкаванай прадукцыяй). У яркіх асіметрычных букетах, вазонах, гірляндах — колеравая і кампазіцыйная завершанасць, строгасць і лаканізм ліній і колеру, уласцівых і глыбока традыцыйнаму палескаму дэкору, напрыклад у тэхніцы падліковай

Інтэр'ер сучаснага жылля. Вулька I Лунінецкага раёна.

гладзі ці бранага ткацтва. На першы погляд новае і нечаканае, па сутнасці, з'яўляецца натуральным працягам і развіццём старажытнага, традыцыйнага. Не ўзнікае супярэчнасці паміж палескім канструкцыйным неарнаментаваным чарпаком з яго ярка выяўленай функцыянальнасцю і звонкай гладзевай вышыўкай на ручніках, фіранках, накідках, абрусах з іх яўна дэкаратыўнаю роляю ў інтэр'еры. Нягледзячы на розніцу ў ступені дэкаратыўнага афармлення, яны вядуць адзіную, гарманічную лінію развіцця палескай культуры. Гэта ж можна сказаць і пра карункі, вязаныя кручком, якімі завяршаюцца ручнікі і абрусы, пра роспісы па шкле, дрэве і тканіне, пра браныя дываны, саламяную пластыку і іншыя віды сучаснай народнай творчасці. Лепшыя з іх — сапраўдныя ўзоры народнага мастацтва, якія арганічна ўключаюцца ў адзіную лінію развіцця сучаснай мастацкай культуры. Тэндэнцыя абнаўлення ў большай ці меншай ступені была характэрная для народнага мастацтва на ўсіх этапах яго развіцця, але сёння ў сувязі з дынамічнымі зменамі ў грамадстве яна ўзмацнілася і паскорылася, абумовіўшы розныя формы яго сучаснага бытавання[21].

Удзельнікі вяселля. Воўчын Камянецкага раёна. Здымак 1914 г.

Сучаснае народнае мастацтва вызначаецца не толькі разнапланавасцю мастацкіх характарыстык. Пашырылася сфера яго бытавання, змяніўся склад спажыўцоў вырабаў, што ў значнай ступені ўплывае і на асартымент, і на мастацкае вырашэнне, і на сістэму вытворчасці гэтых вырабаў народнымі майстрамі.

Калісьці практычна адзіным і вытворцам, і спажыўцом народнага мастацтва было сялянства. У значнай ступені ім яно застаецца і сёння. У беларускай вёсцы людзі жывуць галоўным чынам у аднапавярховых драўляных дамах традыцыйнага тыпу, сярод прыроды, у натуральным акружэнні, захоўваючы звыклы ўклад. Яны імкнуцца ўпрыгожыць свой побыт і, не знаходзячы ў магазінах многіх адпаведных іх густу і запатрабаванням рэчаў, робяць іх самі, як рабілі і раней, але больш яркімі, дэкаратыўнымі. Сцены нярэдка ад падлогі да столі аздабляюцца разнастайнымі вышыўкамі, роспісам, узорыстымі тканінамі, разьбянымі вырабамі. Значная ўвага надаецца таксама знешняму аздабленню дома і падворка, распрацоўваюцца і пашыраюцца новыя віды архітэктурнага дэкору.

Аднак сёння гэта ўжо не такая масавая з'ява, як раней. Народнае мастацтва не толькі звузіла свае маштабы, але нярэдка становіцца справаю адзінкавых майстроў. У сувязі з гэтым паўстае пытанне пра вызначальную асаблівасць народнага мастацтва — калектыўнасць.

Калі разумець калектыўнасць не як характар арганізацыі працы народных майстроў у калектыве (такая спрошчаная думка панавала ў 50-я гады), а як эстэтычную катэгорыю, спосаб захавання і перадачы традыцый, сукупнасць калектыўнага вопыту многіх пакаленняў народных майстроў, пэўных ідэйна-мастацкіх прыкмет, характэрных для народнай творчасці ў цэлым[22] і народнага мастацтва ў прыватнасці, то адсюль вынікаюць дзве высновы. Першая: носьбітам калектыўнага можа быць і адзінкавы майстар, калі ён захоўвае і прадаўжае мясцовыя традыцыі рамяства; другая: калектыўнасць і сёння з'яўляецца вызначальнай асаблівасцю народнага мастацтва. Такое прынцыпова важнае метадалагічнае вызначэнне дазваляе адрозніваць калектыўную творчасць народных майстроў ад індывіду-

алізаванай дзейнасці самадзейных мастакоў, для якіх галоўным з'яўляецца не захаванне і прадаўжэнне традыцый, а выяўленне індывідуальнага таленту і густу.

Гэта асабліва важна падкрэсліць у сувязі з тым, што ў сучасным народным мастацтве надзвычай вырасла роля творчай асобы. Такая з'ява адзначалася і раней, сёння ж яна стала масавая, характэрная для сучаснага народнага мастацтва. «Калі нават на ранніх стадыях у гісторыі фальклору роля асабістай творчасці відавочная, няма нічога дзіўнага ў тым, што асабістая ініцыятыва ў сучаснай народнай творчасці яшчэ больш прыкметная», — адзначае даследчык фальклору В.Гусеў[23].

Нельга не адзначыць пры гэтым, што такія творчыя асобы хоць і адчуваюць унутраную патрэбу ў падтрымцы мясцовых традыцый, але не пазбягаюць і новых з'яваў. Асабістыя кантакты, сучасныя сродкі масавай інфармацыі, удзел у выстаўках, міграцыйныя працэсы вядуць да аслаблення рэгіянальнай замкнёнасці. Майстры абменьваюцца вопытам, навыкамі рамяства, пераймаюць лепшыя дасягненні. Гэтая ў цэлым станоўчая з'ява, што ўзбагачае народнае мастацтва, пагражае і небяспекай страты мясцовай своеасаблівасці, у першую чаргу ў творчасці маладых майстроў, слабей звязаных з традыцыямі. Яны ўжо не адчуваюць унутранай патрэбы працаваць у межах ранейшай стылістыкі, таму ў іх творчасці так часта заўважаюцца праявы самадзейнасці. Для майстроў старэйшага пакалення, нават з досыць ярка выяўленай індывідуальнасцю, імправізацыйнасць засноўваецца на грунце традыцыі, якая жывіць іх творчасць нават пры самых смелых пошуках. У іх творах — чыста народнае разуменне простай, абагульненай формы, выкарыстанне мінімальных выяўленчых сродкаў, колішніх тэхнічных прыёмаў і спосабаў апрацоўкі матэрыялаў. Нярэдка размежаваць творчасць народных майстроў і самадзейных мастакоў бывае не проста, і нездарма ў рэспубліцы ў апошнія дзесяцігоддзі выстаўкі праводзіліся пад шыльдай «народнае мастацтва і самадзейная творчасць».

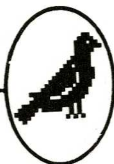
Праблема ўскладняецца тым, што ў сучасным народным мастацтве ёсць яшчэ адна асаблівасць: імкненне да станковых відаў творчасці. Выклікана гэта рознымі прычынамі: стратай многімі вырабамі утылітарных, практычных функцый, актыўным зваротам майстроў да шырокага кола новых сюжэтаў, імкненнем іх да раскрыцця больш разнастайных сувязяў з жыццём, адлюстравання жывой рэчаіснасці. Не прайшла безвынікова і спроба станкавізацыі народнага мастацтва, якая навязвалася народным майстрам у 50-я гады. Усё гэта яшчэ больш зблізкае сучаснае народнае мастацтва з самадзейнасцю, а часам немагчыма дзейнасць таго ці іншага майстра дакладна аднесці да канкрэтнага віду творчасці.

Пытанне суадносін народнага мастацтва і самадзейнасці досыць спрэчнае, сярод вучоных і сёння не адчуваецца поўнага адзінства. Асаблівым разнагалоссем вызначалася навуковая думка 50—60-х гадоў. Нярэдка народнае мастацтва атаясамлівалася з самадзейнасцю ці мастацкай прамысловасцю, прадказвалася яго збліжэнне з прафесійным мастацтвам. Заўважаліся тэндэнцыі ігнаравання традыцыйнасці і вульгарызацыі паняцця калектыўнасці ў народным мастацтве, апошняя, як ужо адзначалася, разумелася літаральна — як работа ў калектыве. Усё гэта прыкметна пашкодзіла

Група сялян у традыцыйным адзенні. Давыд-Гарадок Столінскага раёна. Здымак пачатку 20 ст.

традыцыйнаму народнаму мастацтву. Народным майстрам навязвалася сюжэтная тэматыка, прапагандавалася бездэкорнасць, адмаўляліся лакальныя асаблівасці. Некаторыя даследчыкі былі схільныя адносіць да сучаснага народнага мастацтва ўсе віды непрафесійнай творчасці, сцвярджаючы, што «сучасным народным мастацтвам мы будзем лічыць мастацкую творчасць самых розных культурных слаёў: і рабочых, і калгаснікаў, і служачых»[24]

І ўсё ж большасць вучоных (М.Някрасава, Г.Вагнер, В.Васіленка, П.Багатыроў і інш.) слушна выступаюць супраць неапраўданага змешвання паняццяў «народнае мастацтва» і «самадзейнасць», вылучаючы пры гэтым шэраг вызначальных адзнак, якія ў агульных рысах зводзяцца да наступнага: народнае мастацтва як мінулага, так і сучаснасці вызначаюць традыцыйнасць і калектыўнасць творчасці[25].



У адрозненне ад народнага майстра, самадзейны мастак, па вызначэнні Г.Вагнера, «не звязаны ніякімі правіламі і традыцыямі. У гэтым сэнсе прынцып «ствараю як хачу», непрымальны для традыцыйнага народнага майстра, для самадзейнага мастака зусім прымальны і нават законны. У якасці крытэрыяў творчасці тут выступае не адпаведнасць канону, а штосьці абсалютна некананічнае, але з рысамі мастацкасці. Самадзейнаму адпавядае асаблівы від ацэнкі. Гэта не ўнутрыбытавая (негалосная), не агульнанародная ацэнка, а самаацэнка, у нейкай ступені разлічаная на галоснасць (праз выстаўкі і г.д.)»[26].

Здавалася б, вызначэнне мяжы паміж народным мастацтвам і самадзейнасцю мае чыста навуковае, тэарэтычнае значэнне. У кожным разе, многія даследчыкі, якія займаюцца гэтымі пытаннямі, звычайна абмяжоўваюцца канстатацыяй, што змешванне паняццяў наносіць шкоду абодвум відам мастацкай творчасці, уносіць тэарэтычную блытаніну. У лепшым выпадку адзначаецца шкода працэсу арганізацыі выставак і экспазіцый музеяў, развіццю промыслаў, эстэтычнаму выхаванню.

Сапраўды, тэарэтычная нераспрацава-

Жанчына ў святочным уборы. 1950-я гады. Пагост Жыткавіцкага раёна.

Пралля. Шапчыцы Рагачоўскага раёна. Здымак пачатку 20 ст.

насць паняцця адбіваецца на практыцы арганізацыі выставак, што ўжо адзначалася. Прычым такая з'ява характэрная не толькі для Беларусі. Напрыклад, па выніках І Усесаюзнага фестывалю **самадзейнай** творчасці працоўных званні лаўрэатаў атрымалі такія несумненна **народныя** майстры, як ганчары А.Такарэўскі і М.Звярко, разьбярка П.Гладзікава, ткачыхі Г.Паляшчук, М.Каўтунова, Е.Суглоб, саломапляцельшчыкі Я. і Г.Саламянкі, В.Гаўрылюк і інш.

Можа ўзнікнуць пытанне, ці ёсць у гэтым змешванні паняццяў вялікая шкода. Сапраўды, для народных майстроў, магчыма, асаблівай бяды няма. Іншая справа, калі яўную самадзейнасць спрабуюць выдаваць за народнае мастацтва. Апошнім часам ёсць нямала прыкладаў, калі самадзейны мастак ці так званы «ўмелец», дзякуючы некампетэнтным ацэнкам сваёй творчасці, лічыць сябе народным майстрам, патрабуючы адпаведных адносін. Між тым наўрад ці варта даказваць, што цэнтральнай фігурай народнага мастацкага промыслу з'яўляецца патомны народны майстар. Няцяжка ўявіць тую шкоду, якую можа нанесці промыслу такая «цэнтральная фігура» ў асобе звычайнага аматара-ўмельца ці самадзейнага мастака. Такім чынам, размежаванне паняццяў мае не толькі навуковае, тэарэтычнае, але і важнае практычнае значэнне.

Асабліва важна гэта ў адносінах да народнага мастацтва, якое бытуе ў сферы мастацкіх промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове. Гэта досыць значная галіна развіцця сучаснага народнага мастацтва Беларусі, якая ахоплівае цэлую сетку фабрык мастацкіх вырабаў з іх філіяламі і апорнымі пунктамі. Аднак менавіта гэтая форма бытавання сучаснага народнага мастацтва дае найбольш яркія і шматлікія прыклады і тэарэтычнай нераспрацаванасці пытанняў народнага мастацтва, і памылковага іх увасаблення ў практыку, і неадпаведнасці творчага характару народнага майстра індустрыялізаванаму працэсу вытворчасці.

Сучасныя мастацкія промыслы развіваюцца на аснове, закладзенай яшчэ ў пасляраэвалюцыйныя часы, калі паўстала задача заняць справаю саматужнікаў, падтрымаць

Сялянкі ў традыцыйным адзенні. Вілейшчына. Здымак пачатку 20 ст.

Дзяўчынкі ў традыцыйным адзенні. Случчына. Здымак пачатку 20 ст.

промыслы, якія пачалі выцясняцца прамысловай вытворчасцю. Сталі ствараціца арцелі (таварыствы), аб'яднаныя ў Беларусі ў Саюз саматужна-прамысловых кааператываў. У 1937 г. прынята пастанова СНК БССР «Аб развіцці мастацкіх промыслаў у БССР», у 1938 г. створаны Беларускі мастацка-промыславы саюз, што аб'яднаў 20 разрозненых арцеляў у адну цэнтралізаваную сістэму. Такая структура мастацкіх промыслаў дзейнічала і ў пасляваенныя часы.

Адзначаючы шырокую папулярнасць прадукцыі промыслаў, яе поспехі на ўсесаюзных і замежных выстаўках[27], нельга не сказаць і пра тое, што ўжо тады ў сістэме мастацкіх промыслаў намеціліся негатыўныя працэсы, якія сталі асабліва прыкметныя ў апошнія дзесяцігоддзі. Арцелі арыентаваліся галоўным чынам на стварэнне строчавышываных вырабаў, слаба развіваліся ткацтва, разьба, кераміка. Каля трох дзесяткаў ганчарных арцеляў у Белмастацпрамсаюз увогуле не ўваходзілі, займаючыся вырабам чыста утылітарнай прадукцыі.

Новы этап у развіцці мастацкіх промыслаў Беларусі настаў з 1960 г. ў сувязі з рэарганізацыяй іх вытворчай структуры. Мастацкія арцелі былі пераўтвораны ў фабрыкі мастацкіх вырабаў і перададзены Галоўнаму ўпраўленню бытавога абслугоўвання БССР, а ў 1965 г. — Міністэрству мясцовай прамысловасці БССР. Як галіна вытворчасці мастацкія промыслы афіцыйна ўзаконены ў 1967 г. спецыяльнымі ўказаннямі Дзяржплана і ЦСУ СССР, дзе вызначалася класіфікацыя традыцыйных промыслаў, планаванне і ўлік вытворчасці іх. Да прадукцыі народных мастацкіх промыслаў адносіліся мастацкія вырабы, выкананыя ў традыцыях народнага мастацтва ўручную ці з выкарыстаннем механізацыі, якая не зніжала мастацкіх якасцяў вырабаў.

Рэарганізацыя мастацкай структуры, умацаванне матэрыяльна-тэхнічнай базы прадпрыемстваў з'явіліся на першым этапе дзейсным стымулам іх развіцця як у Беларусі, так і ў цэлым у СССР. Пачалі актыўна

Прадзенне лёну. Магілёўшчына. Здымак пачатку 20 ст.

Пралля. Піншчына. Здымак пачатку 20 ст.

шукаць народных майстроў і запрашаць іх да супрацоўніцтва з фабрыкамі, адраджаліся забытыя рамёствы, узнікалі новыя прадпрыемствы. Тэарэтычна задача ставілася правільна: заняць справаю народных майстроў, якія захоўвалі сакрэты таго ці іншага рамяства, падтрымаць і даць новае жыццё традыцыйным відам народнага мастацтва, задаволіць шырокі попыт на творы народнага мастацтва і сувеніры, выкананыя ў лепшых яго традыцыях.

Аднак такія правільныя і патрэбныя задачы ўжо напачатку мелі ў сябе шэраг супярэчнасцяў, у аснове якіх ляжала галоўная прычына — прамысловы характар вытворчасці. Як і любое прамысловае прадпрыемства, фабрыкі мастацкіх вырабаў павінны былі няўхільна нарошчваць вытворчыя аб'ёмы, што дасягалася галоўным чынам за кошт пашырэння вытворчых магутнасцяў і максімальнай механізацыі працэсаў. Паняцце калектыўнасці народнага мастацтва неабгрунтавана атаясамліваецца з вытворчым калектывам у прамысловасці, што вяло да негатыўных праяваў. Промыслы, пераўтвораныя ў фабрыкі, перабудоўваліся на прамысловы ўзор, укаранялася механізацыя мастацкай працы, яна часта распадалася на асобныя аперацыі, якія выконваліся рознымі майстрамі.

Усё гэта супярэчыла прыродзе традыцыйных народных мастацкіх промыслаў і стала прычынай тых шматлікіх негатыўных праяваў у іх характары і становішчы, якія з кожным годам не толькі не змяншаюцца, а яшчэ і павялічваюцца. Нягледзячы на высокі ўзровень сучаснай мастацтвазнаўчай думкі, усё яшчэ няма адзінства ў вызначэнні паняццяў «народныя мастацкія промыслы», «мастацкія промыслы» і ў ацэнцы іх характару, што прыкметна шкодзіць іх стану і пазбаўляе выразнай перспектывы. Нярэдка традыцыйнымі народнымі мастацкімі промысламі называюць прадпрыемствы, якія не маюць да іх адносін, атаясамліваюць паняцці «народнае мастацтва» і «сувеніры». У выніку значныя прыбыткі ад прадпрыемстваў мастацкай прамысловасці звязваліся з небывалым росквітам сучасных народных

Жанчыны-мяшчанкі ў традыцыйным адзенні. Давыд-Гарадок Столінскага раёна. Здымак пачатку 20 ст.

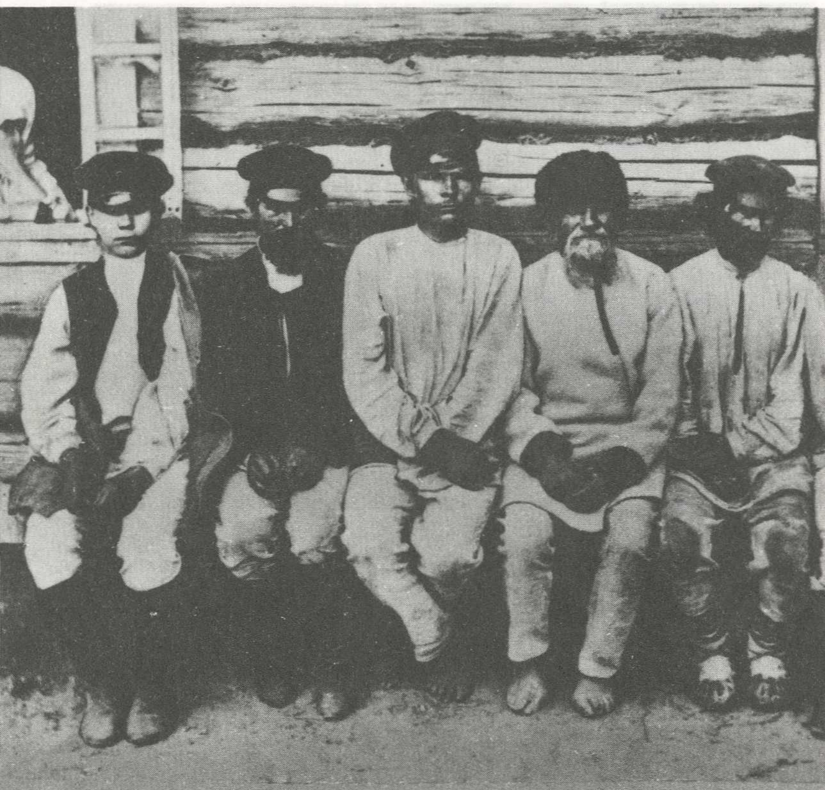
Маладзіцы ў традыцыйным адзенні. Случчына. Здымак 1904 г.

мастацкіх промыслаў, чым затушоўвалася сапраўдная карціна іх развіцця.

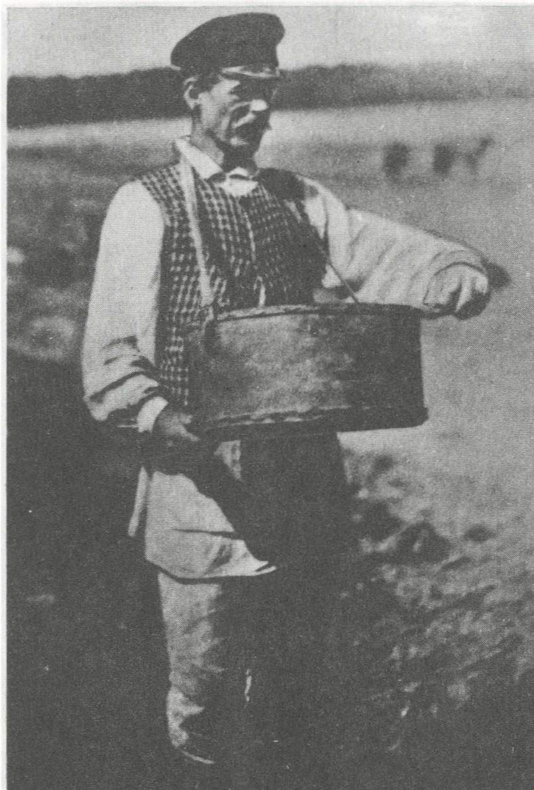
Складанае становішча традыцыйных народных мастацкіх промыслаў у сістэме мастацкай прамысловасці, характэрнае ў цэлым для былога СССР, яшчэ больш прыкметнае ў Беларусі. Гістарычныя асаблівасці яе развіцця наклалі характэрны адбітак на становішча народнага мастацтва, якое развівалася пераважна ў сферы хатняй вытворчасці. На час арганізацыі фабрык мастацкіх вырабаў у Беларусі, акрамя некалькіх фактычна заняпалых асяродкаў ганчарства і роспісу, практычна не было буйных традыцыйных народных мастацкіх промыслаў, як, напрыклад, у Расіі (драўляная пластыка ў Багародскім, лакавая мініяцюра ў Мсцёры, Фядоскіне, Холуі, гліняная цацка ў Кіраве, роспіс па дрэве ў Сямёнаве і інш.). Таму, акрамя Івянецкай фабрыкі мастацкай керамікі і вышыўкі, арганізаванай у традыцыйным ганчарным цэнтры, фабрыкі мастацкіх вырабаў адчыняліся практычна без прывязкі да пэўнага цэнтра традыцыйнага мастацкага промыслу. Супрацоўнічаць з імі запрашаліся майстры, якія пераважалі ў бліжэйшым наваколлі: ткачыхі, вышывальшчыцы, пляцельшчыкі, разьбяры. Нярэдка асноўны напрамак промыслу давалі асобныя майстры-энтузіясты: М. і В.Дзехцярэнкі ў Жлобіне, В.Гаўрылюк у Брэсце, З.Ляўчэня ў Маладзечне і інш. Аднак няўхільны рост планавых заданняў апераджаў унутраныя магчымасці мясцовага промыслу, што вымушала пашыраць вытворчасць за кошт выпуску рознай, часта няпрофільнай прадукцыі. У выніку яна нярэдка выцясняе на фабрыцы традыцыйны промысел з яго нерэнтабельнай ручной вытворчасцю.

Калі ўсё ж нейкія віды традыцыйнага народнага мастацтва працягвалі сваё жыццё ў складзе такіх «зборных» промыслаў, яны непазбежна адчувалі ўплыў уніфікацыі і нівеліроўкі. Гандлёвыя ўстановы, а за імі і АТК фабрык мастацкіх вырабаў патрабавалі прадукцыі аднатыпнай, стандартызаванай, тэхналагічна завершанай, «таварнага» выгляду, што ў многім супярэчыць асноўным эстэтычным прынцыпам народнай

Сяляне ў штодзённым адзенні. Шапчыцы Рагачоўскага раёна. Здымак пачатку 20 ст.



Сейбіт. Пухавіцкі раён. Здымак 1905 г.



творчасці, для якой характэрны рукатворнасць, унікальнасць, індывідуальнае адчуванне матэрыялу, формы, дэкору. У рамках жа патрабавання гандлёвых устаноў не могуць знайсці месца многія непаўторныя, нестандартныя вырабы, якія складаюць значную долю ў беларускім народным мастацтве. Таму народныя майстры, занятыя ў сістэме мастацкіх промыслаў, імкнуцца зрабіць свае творы больш падобнымі на масавую фабрычную прадукцыю.

На першы погляд традыцыйнасць, што часта мяжуе з архаікай, можа ўявіцца для нашага часу сапраўды непатрэбнай. Але гэта толькі на першы погляд. Менавіта традыцыйнасць надае драўлянаму чарпаку, глінянай свістульцы, саламянаму куфэрку арыгінальнасць і нацыянальную адметнасць. Таму такую рысу ў мастацкіх промыслах варта клапатліва аберагаць.

У той жа час у рамках мастацкіх промыслаў заканамерным уяўляецца і далейшае развіццё традыцыйнага народнага мастацтва. Пэўным чынам відазмяняцца могуць формы вырабаў, іх дэкор, што з'яўляецца нармальным працэсам развіцця народнага мастацтва. Аднак працякае ён нераўнамерна. Традыцыйнае часам кансервуецца на многія стагоддзі, часам прыкметна відазмяняецца за некалькі дзесяцігоддзяў. Напрыклад, народнае адзенне беларусаў у 19 ст. было амаль тое ж, як у часы Кіеўскай Русі. Але ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя яно прыкметна змянілася. З'явіліся новыя віды крою, узбагаціўся дэкор. У гэты ж перыяд пачалі размалёўваць бытавыя рэчы, керамічныя вырабы, шырокае распаўсюджанне набылі дэкаратыўныя тканіны, выразкі з паперы, архітэктурны дэкор і інш.

У апошнія дзесяцігоддзі працэсы абнаўлення і мадыфікацыі ў народнай творчасці яшчэ больш актывізаваліся. Мяняецца традыцыйны асартымент рэчаў, узбагачаецца дэкор колішніх вырабаў: тканых ручнікоў і посцілак, керамічнага посуду, дробнай пластыкі, саламяных вырабаў. Выйшлі з ужытку дэкараваныя вясельныя куфры, але бытуе роспіс па тканіне і шкле; замест двухколерных посцілак і дываноў з'яўляюцца яркія, паліхромныя браныя вырабы; даўно

Сяляне ў штодзённым адзенні. Хатынічы Ганцавіцкага раёна. Здымак пачатку 20 ст.

Сяляне ў зімовым адзенні. Кульшычы Слаўгарадскага раёна. Здымак пачатку 20 ст.

перасталі плесці саламянае начынне, затое развілося фігуратыўнае саломапляценне. У сучаснага чалавека няма malітоўных, фетышызаваных адносін да дзедаўскіх рэліквій. Калі яны ўключаюцца ў сучасны побыт, іх пакідаюць, не — абнаўляюць, відазмяняюць ці ўвогуле выкідваюць, замяняючы іншымі, больш адпаведнымі сучасным запатрабаванням. Такі прынцып адносін да старых рэчаў (у бытавым, а не ў музейным разуменні) абгрунтаваны і заканамерны, яго трэба ўлічваць і ў практыцы мастацкіх промыслаў. Традыцыйнае ў многіх выпадках можна і трэба мяняць, прыстасоўваць да новых умоваў, запазычваючы толькі тое, што гэтым патрабаванням адпавядае. Аднак, калі размова ідзе пра традыцыйныя мастацкія промыслы, гэты працэс павінен адбывацца не гвалтоўна, а натуральна, на аснове традыцый.

Адным са шляхоў выкарыстання дасягненняў мінулага з'яўляецца цытаванне яго ўзораў — стварэнне розных вырабаў з выкарыстаннем традыцыйнай разьбы, ткацтва, карункапляцення, вышыўкі, роспісу і інш. Гэты шлях творчы, больш складаны ў параўнанні з прамым паўторам традыцыйных вырабаў. Ён уяўляе сабой спробу спраецыраваць мінулае на сучаснасць: скарыстаць у сучасных распрацоўках традыцыйны арнамент, яго элементы, асноўныя вобразы, кампазіцыйныя схемы, трансфармаваць некаторыя формы старых прадметаў, надаўшы ім сучаснае гучанне, спалучыць старыя формы і дэкор з новымі матэрыяламі і г.д. Работа гэтая досыць тонкая, нярэдка не па сіле народным майстрам, якія прывыклі да традыцыйных вырабаў. Таму патрабуецца пэўная пазіцыя мастака, кіраўніка промысла, яго ўменне даць адчуць дух традыцыйнага, захаваць нацыянальны каларыт.

Верагодным уяўляецца дэкаратыўнае ўзбагачэнне традыцыйных вырабаў, напрыклад, дэкараванне разьбою разнастайных па форме, але раней практычна не дэкараваных драўляных чарпакоў ці лыжак. Аднак тут неабходна быць вельмі асцярожным, тонка адчуваць арганічнасць спалучэння старога з новым, паколькі вельмі лёгка пе-

Моладзь у традыцыйным адзенні пачатку 20 ст. Лешня Капыльскага раёна.

Маладзіцы ў святочным адзенні 1930-х гадоў. Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна.

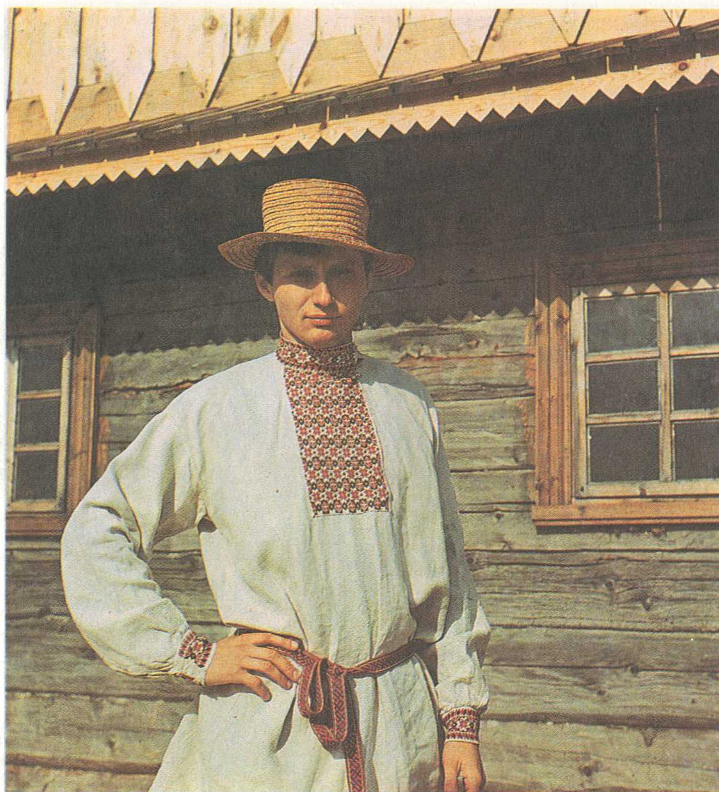
растуліць тую мяжу, калі вырабы страчваюць нацыянальную прыналежнасць і традыцыйнасць, а дэкаратыўнасць ператвараецца ў самамэту. На жаль, менавіта сучасныя мастацкія промыслы рэспублікі даюць шматлікія прыклады падобнага.

Асаблівай увагі патрабуе скарыстанне ўзораў народнай культуры першай паловы 20 ст., у якой, як вядома, не ўсё раўназначнае ў мастацкіх адносінах. У поле зроку нярэдка трапляюць узоры ці недасканалыя з мастацкага боку, ці больш характэрныя для культуры іншых народаў. Несумненна, лепшыя дасягненні новых відаў народнай творчасці трэба выкарыстоўваць, аднак не варта цалкам ім давярацца, атаясамліваючы паняцці «народнае» і «добрае». Тут неабходны строгі крытычны адбор, умелая работа па трансфармацыі ўзораў навейшай культуры.

Трансфармацыя традыцыйнага — складаны творчы працэс, даступны далёка не ўсім народным майстрам. Тут абавязковая дапамога кваліфікаванага мастака, паколькі народныя майстры звычайна добра скарыстоўваюць звыклыя рэчы, а новыя формы і дэкор многім даюцца з цяжкасцю. Ім не хапае пачуцця меры, яны не адразу знаходзяць дакладныя вобразныя вырашэнні. І толькі праз дзесяцігоддзі, у выніку паступовага ўдасканалення майстэрства некалькімі пакаленнямі майстроў нараджаюцца творы класічна завершаныя. Напрыклад, у в.Неглюбка (Веткаўскі раён Гомельскай вобл.) у сярэдзіне 20 ст. выпрацаваўся пэўны тып дэкору ручнікоў з выкарыстаннем чырвонага і чорнага колераў, характэрны і для ранейшых часоў. У вырашэнні яго майстрыхі дасягнулі цэласнасці, манументальнасці, мастацкай пераканаўчасці. Але калі сталі ўводзіць і іншыя колеры, імкнучыся «асучасніць» дэкор, кампазіцыя рассыпалася, раздрабнілася, каларыт стаў стракаты. Неарганічнасць мастацкага вырашэння час ад часу сустракаецца і сёння. Таму ў рабоце, дзе патрабуецца сур'ёзная мадэрнізацыя формы і дэкору, у цеснай садружнасці з народным майстрам павінен дзейнічаць мастак. Зразумела, яму трэба добра ведаць традыцыі промыслу, тонка

Дзяўчына ў святочным адзенні пачатку 20 ст. Камянецкі раён.

Хлопец у традыцыйным адзенні пачатку 20 ст. Лешня Капыльскага раёна.



адчуваць асаблівасці традыцыйнай народнай культуры.

У гэтых адносінах вялікую і плённую работу вялі мастакі Навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі Упраўлення мастацкай прамысловасці Беларусі, са стварэннем якой (1976) цэнтралізавана і мэтанакіравана вырашаліся многія пытанні распрацоўкі ўзораў мастацкіх вырабаў на аснове вывучэння традыцыйнага народнага мастацтва Беларусі. Аднак прамысловы напрамак сучасных мастацкіх промыслаў Беларусі не дазваляў належным чынам выкарыстоўваць творчы патэнцыял лабараторыі. Мастакі нярэдка працавалі «наогул», без прывязкі да канкрэтнага промыслу, іх узоры часам набывалі выпадковую «прапіску». Плённыя вынікі можа даць толькі шматгадовая карпатлівая праца мастака з канкрэтным промыслам ці канкрэтным народным майстрам.

Заслугоўвае ўвагі яшчэ адна форма бытавання сучаснага народнага мастацтва Беларусі — у сістэме былога Мастацкага фонду БССР. Ахоплівала яна параўнаўча невялікае кола народных майстроў, аднак, пазбаўленая ў значнай ступені недахопаў развіцця народнага мастацтва як у сваім натуральным асяроддзі, так і ў выглядзе промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове, адыграла прыкметную ролю ў развіцці сучаснага народнага мастацтва.

Безумоўна, найбольш арганічным з'яўляецца натуральнае, традыцыйнае развіццё народнага мастацтва ў народным асяроддзі. Аднак нельга не ўлічваць і той факт, што «ў сучаснай сітуацыі па многіх прычынах натуральныя адаптацыйныя магчымасці народнага мастацтва праяўляюцца ў меншай ступені, куды большую ролю адыгрывае ў яго жыцці навукова арганізаванае кіраўніцтва»[28]. У пэўнай ступені яно накіроўвае дзейнасць мастацкіх промыслаў у сістэме мясцовай прамысловасці, аднак абслугоўвае там у першую чаргу эканамічныя і тэхналагічныя патрабаванні. У сістэме ж Мастацкага фонду эканамічныя паказчыкі хоць і займалі важнае месца,

Жанчыны ў сучасных сцэнічных касцюмах. Горталь Івацэвіцкага раёна.

Абрад «Дажынкі» 1994. Рэчыца Бярозаўскага раёна.

раўнапраўнай задачай была і падтрымка традыцыйнага народнага мастацтва.

Актыўная работа па падтрымцы і развіцці народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў разгарнулася ўжо пасля I з'езда Саюза мастакоў СССР (1957). Мастацкі фонд СССР — творча-вытворчая база Саюза мастакоў — узяў пад сваю апеку унікальныя мастацкія промыслы Расіі (палехская мініяцюра, дымкаўская цацка, загорскі роспіс па дрэве), Украіны (гуцульская кераміка), Латвіі (латгальская кераміка) і інш.[29] Разгарнулася планамерная мэтанакіраваная работа па выяўленні асяродкаў народных промыслаў, пошуках народных майстроў, якіх заахвочвалі да супрацоўніцтва з фондам. Асноўная задача, якая ставілася ў гэтай рабоце, — падтрымка і развіццё традыцыйных відаў народнага мастацтва, максімальнае раскрыццё таленту кожнага канкрэтнага майстра. Стыхійнасць развіцця, характэрная для народнага мастацтва ў яго натуральным асяроддзі, змянілася мэтанакіраваным кваліфікаваным кіраўніцтвам. Жорсткасць планавання, стандартнасць, масавасць і іншыя прамысловыя патрабаванні, перад якімі пастаўлена народнае мастацтва ў сістэме мастацкай прамысловасці, у Мастацкім фондзе не толькі не з'яўляліся асноўнымі, але і справядліва прызнаваліся шкоднымі для паўнакроўнага развіцця народнага мастацтва. I камісія па рабоце з народнымі майстрамі пры Саюзе мастакоў Беларусі, і савет па дэкаратыўна-прыкладным мастацтве Мастацкага фонду БССР, працуючы ў цесным кантакце, трымалі напрамак на максімальнае выкарыстанне ручной працы, раскрыццё магчымасцяў традыцыйных матэрыялаў, пастаянную варыянтнасць узораў у рамках традыцыі і творчага почырку майстра. Творчасць народных майстроў не абмяжоўвалася ніякімі рамкамі, акрамя адпаведнасці традыцыям і мастацкім патрабаванням.

Нягледзячы на абмежаваныя магчымасці Мастацкага фонду, менавіта дзякуючы яго дзейнасці ў Беларусі адрадзіліся некаторыя віды народнага мастацтва. Асобныя з іх, перш за ўсё саломапляценне, заваявалі шырокую папулярнасць, дасягнулі таго

Калядная «каза». 1980-я гады. Бездзеж Драгічынскага раёна. БДМНАП.

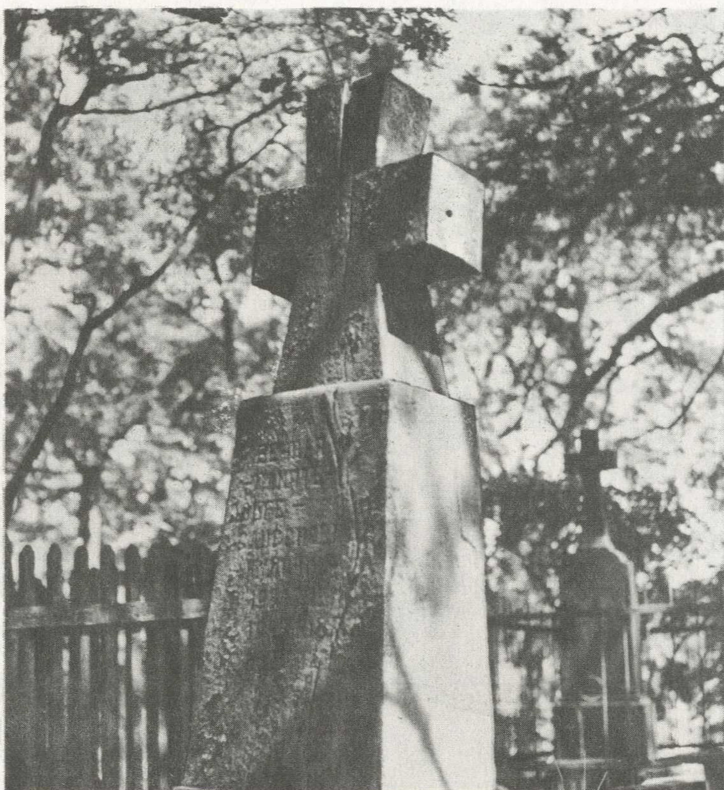
Гаспадарчы посуд. 1-я палова 20 ст. Салома, лаза, пляценне. Цэнтральная Беларусь. БДМНАП.

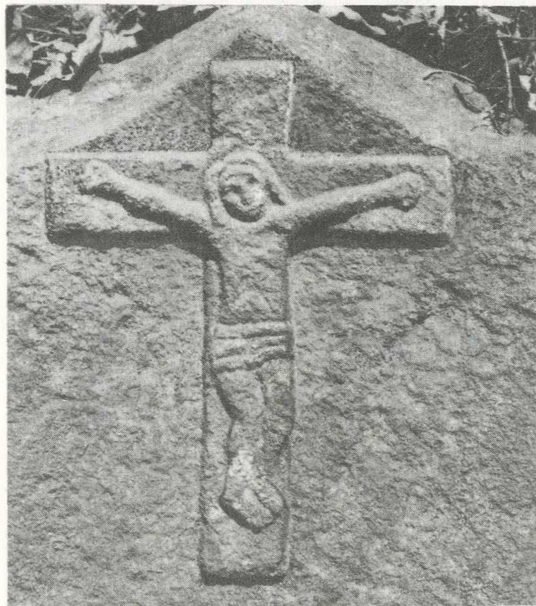
ўзроўню развіцця, які быў немагчымы ні ў сферы натуральнага бытавання народнага мастацтва, ні ў рамках мастацкай прамысловасці. У сістэме Мастацкага фонду набылі магчымасць развівацца тыя асаблівасці народнага мастацтва, якія пры натуральным яго бытаванні выконвалі звычайна падпарадкавальную ролю: ярка выяўленыя мастацкасць і дэкаратыўнасць вырабаў. І хоць гэтыя рысы творчасці культывуюцца і ў мастацкай прамысловасці, тут яны стрымліваюцца патрабаваннямі стандартнасці і масавасці. Творчасць народных майстроў у Мастацкім фондзе гэтымі патрабаваннямі не абмяжоўвалася, яны мелі поўную (у рамках традыцый) свабоду для самавыяўлення.

Развіццё народнага мастацтва ў сістэме Мастацкага фонду адрознівалася яшчэ адной важнай асаблівасцю, уласцівай яго бытаванню ў натуральным асяроддзі і амаль цалкам адсутнай у сістэме мастацкай прамысловасці: кантактамі са спажыўцамі вырабаў. Непасрэдны кантакт народных майстроў са спажыўцамі іх вырабаў — заказчыкамі-суседзямі ці пакупнікамі на рынку — неад'емная ўмова бытавання і развіцця традыцыйнага народнага мастацтва. Масавы спажывец яго ўзораў з'яўляецца тым своеасаблівым «мастацкім саветам», які адлюстроўвае калектыўны густ народа і падтрымлівае развіццё народнага мастацтва на належным узроўні ў рамках традыцыі. Гэты кантакт цалкам адсутнічае ў мастацкай прамысловасці, прадукцыя якой размяркоўваецца ў гандлёвай сетцы і знікае з поля зроку майстроў.

Народныя майстры ў сістэме Мастацкага фонду такога кантакту не страцілі. Ажыццяўляўся ён і ў сваім традыцыйным выглядзе — у час разнастайных кірмашоў, святаў, фестываляў, куды звычайна запрашалі майстроў Мастацкага фонду для продажу сваіх вырабаў. Апасродкаваныя кантакты былі нават пры рэалізацыі вырабаў праз салоны-магазіны Мастацкага фонду, паколькі аўтарства работ не гублялася, майстры былі добра дасведчаныя адносна попыту на іх работы, заўваг і пажаданняў пра характар і стылістыку твораў.

Надмагільны крыж. 1920-я гады. Дрэва, разьба. Чарняны Маларыцкага раёна.





Надмагілле. Пачатак 20 ст. Камень, разьба. Мір Карэліцкага раёна.

Адзначаючы ўсе гэтыя спрыяльныя ўмовы для развіцця сучаснага народнага мастацтва ў сістэме Мастацкага фонду, нельга не спыніцца на прыкметных зменах у яго характары. У большасці выпадкаў гэта сувенірная, падарункавая ці чыста выставачная скіраванасць, што, зрэшты, уласціва сучаснаму народнаму мастацтву ў цэлым. І хоць сёння арыентацыя не столькі на традыцыйнае сельскае асяроддзе, колькі на горад прысутнічае ў народным мастацтве ва ўсіх формах яго бытавання, такая аб'ектыўная тэндэнцыя найбольш ярка выявілася ў творчасці майстроў, што працавалі ў сістэме Мастацкага фонду. Фактычна гэта ўжо чыста гарадская разнавіднасць народнага мастацтва, разлічаная на яго аматараў, а таксама турыстаў, часта замежных, якія жадаюць мець арыгінальны, непаўторны напамінак пра Беларусь. Бытавая, практычная функцыя твораў народнага мастацтва амаль страчваецца ці прысутнічае намінальна. Аднак гэтая акалічнасць не дае падстаў не адносіць такую творчасць да сучаснага народнага мастацтва. Хоць практычная функцыя ў традыцыйных узорах народнага мастацтва пераважае, аднак яна не адзіная, а часам і не галоўная, тым больш у наш час. Калі нават многія ўзоры традыцыйнага народнага мастацтва, што развіваецца ў сваім натуральным асяроддзі, нярэдка выкарыстоўваюцца сёння не па прамым прызначэнні як бытавыя рэчы, а ў якасці твораў мастацтва, тым больш такая тэндэнцыя ўласцівая творчасці майстроў, якія свядома арыентуюцца на канкрэтнага спажыўца з яго скіраванасцю на дэкаратыўнасць і мастацкасць вырабаў. Адсюль, аб'ектыўная сітуацыя патрабуе ацэнкі такіх твораў не столькі з пазіцыі адзінства утылітарнасці і мастацкасці, колькі захавання агульнага характару народных традыцый, іх духу. Гэтым патрабаванням і адпавядала творчасць многіх майстроў у сістэме Мастацкага фонду Беларусі, які на пачатку 90-х гадоў, з устанаўленнем рыначных адносін, спыніў сваю дзейнасць. Пераемнікам і прадаўжальнікам гэтага напрамку ў сучасным народным мастацтве стаў створаны ў

Надмагільны крыж. 1890. Камень, разьба. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.

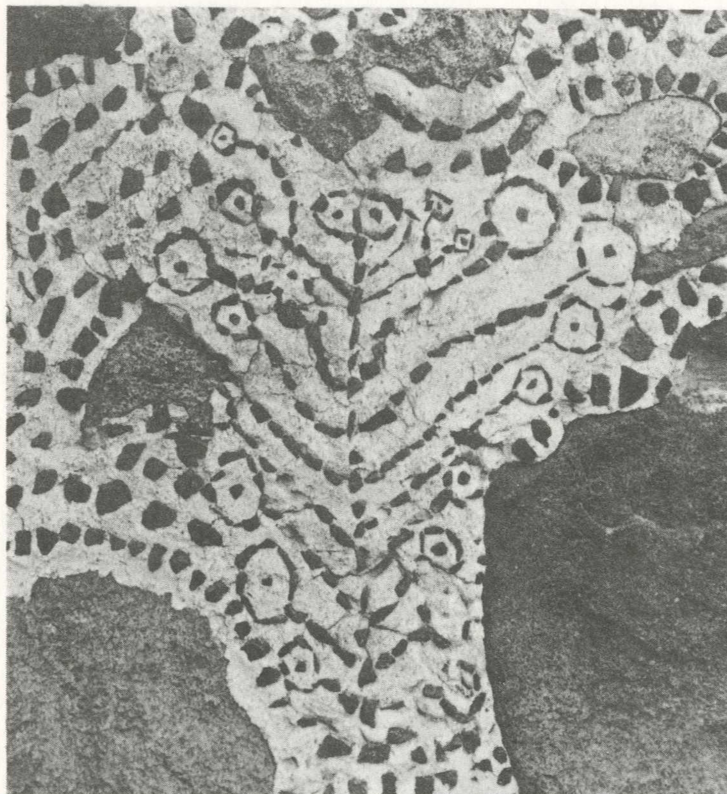
Крыж. Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Нясвіж.

1992 г. Беларускі саюз майстроў народнай творчасці.

Усе адзначаныя формы бытавання сучаснага народнага мастацтва Беларусі сведчаць, з аднаго боку, пра яго жыццёвасць, з другога — пра складаны, неадназначны, часам супярэчлівы яго характар. У цэлым народнае мастацтва прадаўжае жыць, хоць многія яго віды прыкметна змяніліся, некаторыя зніклі ўвогуле, што было вынікам як аб'ектыўных, так і суб'ектыўных прычын. На падставе гэтага даследчыкі народнага мастацтва выказваюць розныя меркаванні — ад поўнага заняпаду народнага мастацтва пад уплывам навукова-тэхнічнага прагрэсу да яго зліцця з самадзейнасцю ў будучыні[30] (пра «росквіт» сучаснага народнага мастацтва ўжо не кажуць). Думаецца, што такія прагнозы беспадстаўныя, тым больш на значную перспектыву[31]. Аднак несумненна, што многія адзначаныя тэндэнцыі — змяненне характару большасці відаў народнага мастацтва, рост яго дэкаратыўнасці, згладжванне рэгіянальных асаблівасцяў — будуць працягвацца. Адны з іх маюць аб'ектыўны характар і адлюстроўваюць працэсы натуральнага развіцця народнага мастацтва, другія яўна негатыўна ўплываюць на яго характар і становішча і патрабуюць актыўнага процідзеяння, зацікаўленага, пастаўленага на навуковую аснову кіравання працэсамі, што дазволіць гэтыя негатыўныя тэндэнцыі аслабіць ці ўвогуле прадухіліць.

Цяжкія, незваротныя наступствы для народнага мастацтва будзе мець нацыянальная трагедыя Беларусі — Чарнобыльская катастрофа. Значная частка насельніцтва Гомельскай і Магілёўскай абласцей адселена, прадметы матэрыяльнай культуры ў забруджанай зоне знішчаны ці загінулі самі сабою. Адселеныя ў іншыя месцы, як правіла, у пасёлкі сучаснага тыпу, пазбаўленыя звыклага ладу жыцця, народныя майстры наўрад ці змогуць прадаўжаць традыцыі народнага мастацтва, нават калі браць ідэальны варыянт адсялення — кампактна, цэлымі вёскамі. Практыка ж паслячарнобыльскіх мераў паказвае, што перасяленне ў многіх выпадках вялося стыхійна, у тым

Фрагмент дэкору мураванай сцяны вадзяного млына. Пачатак 19 ст. Зарачча Браслаўскага раёна.



Кісет. Сярэдзіна 19 ст. Скура, цісненне. Валожынскі раён. Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу (ДМЭ).

ліку і за межы рэспублікі. Усё гэта непазбежна вядзе ці да хуткага знікнення тых відаў традыцыйнага народнага мастацтва, якія яшчэ бытуюць, ці іх нівеліроўкі.

Спрыяльныя ўмовы для развіцця народнага мастацтва склаліся ў сувязі з грамадска-палітычнымі пераўтварэннямі ў 90-я гады. Творчасць народных майстроў-саматужнікаў ужо не звязваецца рознымі абмежаваннямі, што дае прыкметныя вынікі, напрыклад, у ганчарстве. Але выяўляюцца і негатыўныя тэндэнцыі. Актыўна развіваюцца розныя кааператыўныя, арцельныя і іншыя аб'яднанні, куды ў многіх выпадках уваходзяць звычайныя самадзейныя ўмельцы, якія лічаць сябе народнымі майстрамі і прапануюць свае паслугі па стварэнні ўзораў нібыта народнага мастацтва. Жылое асяроддзе, гульнёвыя і дзіцячыя пляцоўкі, грамадскія інтэр'еры аздабляюцца псеўданароднымі работамі, часам знешне падобнымі на традыцыйнае народнае мастацтва, але пазбаўленымі яго глыбіннага зместу. У гэтым выпадку нібыта пацвярджаецца тэзіс пра зліццё народнага мастацтва з самадзейнасцю, аднак пры больш блізкім знаёмстве з такімі формамі творчасці аказваецца, што размова можа ісці пра звычайную самадзейнасць.

Глыбокае і ўсебаковае асэнсаванне ўсіх гэтых працэсаў, вызначэнне асаблівасцяў традыцыйнага і сучаснага народнага мастацтва, выяўленне заканамернасцяў яго развіцця на розных этапах бытавання дае магчымасць не толькі асвятліць адну з важнейшых галін культуры Беларусі, але і пазбегнуць яўных памылак і пралікаў у навукова-практычным кіраванні гэтымі працэсамі.

1 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1970. Ч.1. С. 29; Поликарпович К.М. Палеолит Верхнего Поднепровья. Мн., 1968; Шовкопляс И.Г. Мезинская стоянка. Киев, 1965.

2 ГБМ. Мн., 1987. Т.1. С.15.

3 Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.; Л., 1962; Яе ж. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966.

4 Гурина Н.Н. Древняя история северо-запада Европейской части СССР. М.; Л., 1961 (МИА; № 87); Фор-

Вясельны каравай. 1992. Цеста, лепка. Вулька І Лунінецкага раёна.

Пернікі. 1979. Цеста, роспіс. Лынтупы Пастаўскага раёна.

мозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М., 1969 (МИА; № 165).

5 ГБМ. Т.1. С.18.

6 Алексеев В.П. К происхождению бинарных оппозиций в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

7 Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками») // СА. 1965. № 3; Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С.48—51.

8 Гуревич Ф.Д. Внешние связи древнерусских городов на территории Белоруссии в XII—XIII вв. // Древности Белоруссии. Мн., 1966.

9 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1972. Ч.2. С.179.

10 Игнатенко А.П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963.

11 Краснянскі У.Г. Музейныя помнікі старадаўніх віцебскіх рамесніцкіх арганізацый // Віцебшчына. Віцебск, 1925. Т.1. С.42.

12 У Магілёве рамеснікі складалі 45—46 працэнтаў ад усіх жыхароў (Мялешка В.І. Да пытання развіцця дробнатаварнай вытворчасці ў гарадах Беларусі ў другой палавіне XVI — першай палавіне XVII стагоддзя // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1960. № 4).

13 Б.Віпер у сувязі з недастатковай даследаванасцю пытання гаворыць пра ўплыў мастацтва Украіны (Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С.21—22). Аднак архіўныя крыніцы сведчаць, што пераважная большасць майстроў паходзіла з Беларусі (гл.: Материалы для истории московского купечества. М., 1883. Т.1. Прилож.2; Железнов В. Указатель мастеров русских и иноземных горного, металлического и оружейного дела и связанных с ними ремесел и производств, работавших в России до XVII в. Спб., 1907; Троицкий В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Вып.1. Л., 1928).

14 Воронов В.С. О крестьянском искусстве: Избр. тр. М., 1972. С.36.

15 Кацер М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.). Мн., 1972. С.108—109.

16 Вагнер Г.К. В.М.Василенко — исследователь народного творчества // Василенко В.М. Народное искусство: Избр.тр. о нар.творчестве X—XX в. М., 1974. С.13.

17 Прыкметныя змены ў народным побыце беларусаў этнографы адзначалі яшчэ ў пачатку XX ст. (гл.: Романов Е.Р. Внешний быт Быховского белоруса // Зап. Северо-Западного отд. Имп. рус. геогр. о-ва. Вильна, 1911. Кн.2. С.76); Сербов И.А. Белорусы-сакуны: Краткий этногр. очерк. Пг., 1915. С.1).

18 Праблемы «лёс народнага мастацтва», «ці быць арнаменту?» і інш. шырока абмяркоўваліся ў дыскусіях на старонках часопіса «ДИ СССР» у 1959, 1960, 1964, 1972 гг.

19 Гэтай тэме прысвечана капітальная праца М.Някрасавай (Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. М., 1983).

20 Некрасова М.А. Актуальные проблемы теории и практики народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.10; Макаров К.А. О сосуществовании и взаимодействии различных типов художественного творчества в век НТР // Тамсама.

21 Найбольш грунтоўна формы бытавання сучаснага народнага мастацтва разгледжаны М.Някрасавай у кн.: Современное народное искусство. Л., 1980; Народное искусство как часть культуры. М., 1983. Вылучаныя ёю тэарэтычныя палажэнні без асаблівай карэкціроўкі адпавядаюць і народнаму мастацтву Беларусі, што дазваляе на гэтых пытаннях у дадзенай працы спецыяльна не спыняцца.

22 Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С.193.

23 Тамсама. С.208.

24 Зубова Т. О границах понятия народного искусства // ДИ СССР. 1973. № 8. С.27. Падобны пункт погляду праважаў у практыцы работы з літоўскімі майстрамі (гл., напрыклад: Белявичус А. Некоторые проблемы литовской народной скульптуры // Советское декоративное искусство, 73/74. М., 1975. С.136).

25 Найбольш грунтоўна гэтае пытанне аналізуе М.Някрасава (Некрасова М.А. К вопросу о понятии «народный мастер»: О природе его творчества // Народные мастера: Традиции, школы. М., 1985. Вып.1. С.17).

26 Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.52.

27 Прадукцыя беларускіх арцеляў была прадстаўлена на выстаўках у Парыжы (1925, 1937), Нью-Йорку (1939), Маскве (1938, 1940) і інш. У 1956 г. вырабы беларускіх мастацкіх промыслаў экспанаваліся на 17 міжнародных выстаўках (Лабачэўская В. Зберагаючы самабытнасць // МБ. 1988. № 6. С.69).

28 Сафарова А. Промысел-заказник // ДИ СССР. 1983. № 2. С.32—33.

29 Шеренговая З. О работе комиссии по народному искусству Союза художников и Художественного фонда СССР // Советское декоративное искусство: 77/78. М., 1980. С.145.

30 Беспадстаўнасць апошняга даказвае, у прыватнасці, Г.Вагнер (Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. М., 1982).

31 Дэмаграфічныя прагнозы на тэрмін больш за 15—20 год малаверагодныя (Рыбаковский Л.Л. Методологические вопросы прогнозирования населения. М., 1978).

МАСТАЦКАЯ АПРАЦОЎКА ДРЭВА

- *АРХІТЭКТУРНЫ ДЭКОР*
- *БЫТАВАЯ РАЗЬБА*
- *СКУЛЬПТУРА*
- *ДРАЎЛЯНАЯ ЦАЦКА*

У Беларусі, размешчанай у лясной паласе Еўропы, мастацкая апрацоўка дрэва сярод іншых відаў рамёстваў здавён займала вядучае месца. З гэтага даступнага, універсальнага, дастаткова моцнага, лёгкага ў апрацоўцы матэрыялу ўзводзілі жыллё і гаспадарчыя пабудовы, майстравалі мэблю і транспартныя сродкі, прылады працы і посуд. Шырокім быў і дыяпазон тэхнічных прыёмаў: дрэва секлі, пілавалі, дзяўбалі, тачылі, стругалі, свідравалі, абпальвалі, фарбавалі, таніравалі, паліравалі, лакіравалі; вырабы з яго аздаблялі разьбою, роспісам, выпальваннем, інкрустацыяй і г.д.

З-за дрэннай захавальнасці матэрыялу ўзораў дрэваапрацоўкі ад старажытных часоў практычна не дайшло. Намнога часцей сустракаюцца вырабы з косці — матэрыялу, па тэхнічных уласцівасцях падобнага да дрэва, але больш стойкага супраць уздзеяння агню і вільгаці. Можна меркаваць, што лягчэйшае ў апрацоўцы дрэва выкарыстоўвалася першабытным чалавекам яшчэ больш шырока, чым косць. Як сведчаць знаходкі вырабаў з гэтых матэрыялаў, спосабы іх апрацоўкі былі вельмі блізкія, таму можна лічыць абгрунтаваным выкарыстанне матэрыялу па мастацкай апрацоўцы косці, што дае магчымасць рабіць прамыя ці ўскосныя аналогіі і па апрацоўцы дрэва.

Найбольш раннія сведчанні мастацкай творчасці першабытнага чалавека на тэрыторыі Беларусі даюць раскопкі палеалітычных паселішчаў (40—11 тысяч гадоў да н.э.). Гэта касцяныя вырабы з гравіраваным арнаментам, аналагічныя знаходкам на іншых палеалітычных стаянках Усходняй Еўропы. Прыкладам можа быць чурынга з мамантавай косці з арнаментам тыпу рыбінай лускі ў выглядзе зігзагаў, знойдзеная ў Юравічах (Калінкавіцкі раён)[1]. Яна нагадвае вядомыя елісеевіцкія знаходкі (Бранская вобл.)[2]. Сустракаецца і больш складаны арнамент: меандр, трохвугольнікі, штосьці накшталт косага крыжа і г.д. Такі высокі ўзровень арнаментальнай культуры здзіўляе, гэта прыклады складаных, апасродкаваных працэсаў адлюстравання рэчаіснасці[3].

Багаццем вызначаецца пластычнае мастацтва палеаліту. Калі вяршыняй заходнееўрапейскага палеалітычнага мастацтва з'яўляюцца гравіроўкі і роспісы на сценах пячораў (Францыя, Іспанія), то на тэрыторыі Цэнтральнай і Усходняй Еўропы — скуль-

Хата. 1920-я гады. Хлябы Пінскага раёна.

птурныя выявы людзей і жывёл. Урачыстасцю, спакоем, годнасцю вее ад маленькіх касцяных скульптурак, якія адлюстроўваюць аголеныя фігуркі жанчын з перабольшанымі, гіпертрафіраванымі формамі. У гэтым можна было б бачыць нават нейкі шарж, гратэск, калі б не велічная ўрачыстасць старажытных багінь, іх манументальнасць — нібыта далёкае прадчуванне трыумфу чалавека на зямлі, высокага ўзлёту яго пачуццяў і інтэлекту.

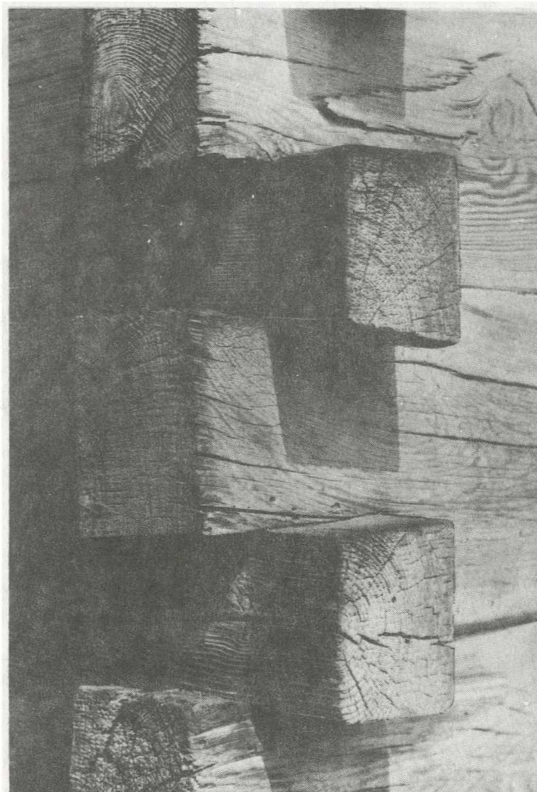
Найбольш распаўсюджаная гіпотэза пра характар і значэнне палеалітычнай пластыкі засноўваецца на тым, што жаночыя фігуркі адлюстроўваюць прамаці ў мацярынскародавых калектывах, увасабляюць плоднасць, багіню жыцця — наогул, выяўляюць тую складаную магіка-абрадавую галіну жыцця старажытнага чалавека, якую засталі этнографы і ў наш час[4].

Пластычная своеасаблівасць багата арнаментаваных складанымі геаметрычнымі фігурамі «птушачак», знойдзеных на Мезінскай стаянцы (Чарнігаўская вобл.), звязваецца са старажытнымі культамі. Верагодна, жанчына і птушка нейкім чынам атаясамліваліся, у фігурках два вобразы зліваліся ў адзін, ствараючы складаны вобраз жынчыны-птушкі. У народнай культуры ўсходніх славян такія ўяўленні захоўваліся да апошняга часу, праяўляючыся ў разьбе, вышыўцы і іншых відах народнага мастацтва.

Перарваўшыся ў эпоху мезаліту, мастацтва дробнай пластыкі адражаецца ў неаліце (5—3 тысячагоддзі). Аднак на гэты раз дамінуюць мужчынскія выявы, што сведчыць пра зараджэнне патрыярхальных родавых калектываў. Адна з падобных знаходак — фрагмент скульптуркі са стаянкі Асавец (Бешанковіцкі раён), найбольш ранні выяўлены на тэрыторыі Беларусі ўзор мастацкай апрацоўкі дрэва[5]. Яна перадае вобраз мужчыны з выразнымі рысамі твару, што надаюць яму крыху суровы выгляд. Тулава выразана досыць схематычна. На той жа стаянцы выяўлена касцяная галоўка мужчыны, якой па дасканаласці выканання і выразнасці цяжка знайсці аналогіі сярод знаходак Усходняй Еўропы[6]. Абе-

Кансолі. Пачатак 20 ст. Сычы Брэсцкага раёна.

Вугал хаты. Пачатак 20 ст. Лускалы Камянецкага раёна.



дзве скульптуркі перадаюць еўрапеоідны антрапалагічны тып, увасабляючы, магчыма, нейкіх міфічных герояў ці духаў.

Багаты і разнастайны матэрыял перыяду Кіеўскай Русі. Апрацоўка косці ў старажытнабеларускіх гарадах (Тураў, Мінск, Полацк, Гродна, Навагрудак, Пінск, Ваўкавыск, Мсціслаў) дасягнула высокага ўзроўню. Разнастайныя пласціны-накладкі для калчаноў, тронкі нажоў, грабяні, шахматныя фігуркі, вухавёрткі і інш. арнаментаваны геаметрычным, вочкава-цыркульным арнаментам, аздоблены гравіраванымі малюнкамі зааморфнага характару ці выраштаны скульптурна. Шчыльны цвёрды матэрыял даваў магчымасць ствараць дробную тонкую разьбу. Не можа не выклікаць захаплення мастацкая дасканаласць гэтых работ з дэкорам у выглядзе прыгожых выразна арнаментаваных радоў, вытанчаных пляцёнак, упэўненых малюнкаў фантастычных і рэальных жывёл.

Найбольш характэрны для касцяных і драўляных вырабаў геаметрычны вочкавацыркульны арнамент, вядомы з часоў жалезнага веку, ілюструе ўстойлівасць старажытных язычніцкіх вераванняў, уласцівых дэкаратыўна-прыкладному мастацтву 11—13 стагоддзяў. Кружок з кропкай у цэнтры, што сімвалізуе сонца, святло, агонь, — адзін з самых пашыраных элементаў салярнай арнаментыкі, які згодна з язычніцкімі ўяўленнямі меў магічную сілу і аберагаў уладальніка аздобленай рэчы ад злых духаў. Нездарма вочкавым арнаментам упрыгожаны галоўным чынам грабяні — пастаянныя спадарожнікі свайго ўладальніка.

На вырабах з выпуклай паверхняй часцей сустракаецца дэкор у выглядзе раменнага пляцення, пашыраны ў кніжнай мініяцюры. Ён нагадвае ўзоры, здаўна вядомыя ў мастацтве Усходу, адкуль, відаць, і прыйшоў гэты матыў на заходнярускія землі. Такім жа спалучэннем старажытных язычніцкіх вераванняў і матываў усходняга характару вылучаюцца ўзоры тэраталагічнага («звярынага») стылю, які быў пашыраны ў 11—13 стагоддзях у дэкоры прадметаў дружынна-баярскага побыту. Характэрныя ўзоры такога стылю — касцяныя пласціны 12 ст. з Ваўкавыска (Нацыянальны мастацкі музей Беларусі) і Лукомля (Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі), аздобленыя гравіраванымі малюнкамі рэальных і фантастычных жывёл, птушак, розных страшыдлаў, драконаў, птушак з чалавечымі галовамі і інш.

Нешматлікія знаходкі ўзораў мастацкай апрацоўкі дрэва даюць падставу сцвярджаць, што па сваім узроўні яна была крыху ніжэй за касцярэзнае мастацтва. Не знойдзена драўляных вырабаў са складанымі арнаментальнымі і выяўленчымі матывамі, як у старажытным Ноўгарадзе. Посуд ці дробныя бытавыя рэчы аздоблены пляцёнкай, паяскамі, рамбічнай сеткай, двайным зігзагам («воўчы зуб»)[7] — дэкор як па характары, выкананні, так і па матывах досыць блізкі да аздаблення касцяных вырабаў. Асабліва прыкметна гэта ў аздабленні грабянёў, якія складаюць, бадай, самую шматлікую групу драўляных арнаментаваных вырабаў. Усе яны ўпрыгожаны вочкава-цыркульным арнаментам.

Відаць, рамесніцкі характар набылі вырабы драўлянага такарнага посуду, шматлікія фрагменты якога знойдзены ў Полацку, Пінску і інш. Ён вызначаецца складанымі профілямі, зграбнымі формамі, чаго нельга было дасягнуць даўбаннем. І хоць

Хата. Пачатак 20 ст. Заазёрная Малырыцкага раёна.

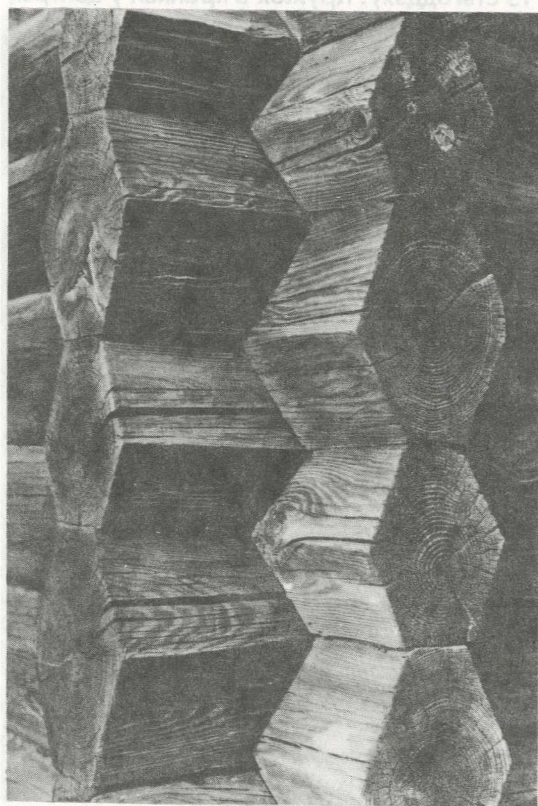
посуд не мае разьбянога дэкору, мастацкія якасці яго несумненныя.

Варта пры гэтым адзначыць, што хоць разьба ў тыя часы сустракаецца на многіх драўляных прадметах, уласнага стылю яна яшчэ не набыла. Геаметрычны контур, які пераважаў у ёй, нагадвае гравіраванне па косці. Дыяпазон элементаў разьбы нешырокі: канцэнтрычныя колцы, сетка, плячёнка, зігзаг, у розных спалучэннях яны даюць пэўную разнастайнасць варыянтаў. Тым не менш некаторая сціпласць ці адсутнасць дэкору на вырабах не з'яўляюцца сведчаннем узроўню мастацкай апрацоўкі гэтага матэрыялу. Вырабы з дрэва перш за ўсё вызначаліся пластычнасцю, скульптурнасцю, цеплынёй матэрыялу, і майстры, відаць, імкнуліся да распрацоўкі менавіта гэтых якасцяў дрэва. Дэкор носіць пераважна геаметрычны характар, у ім ясна прасочваецца старажытнаславянская аснова. У беларускім народным мастацтве, дзе мастацкая апрацоўка дрэва займала адно з галоўных месцаў, геаметрычны характар дэкору захаваўся аж да 20 ст.[8]

У канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя сярод разнастайных народных рамёстваў і промыслаў дрэваапрацоўка займала адно з вядучых месцаў. Шырока былі развіты сталярнае, бандарнае, такарнае, экіпажнае і іншыя дрэваапрацоўчыя рамёствы. «У кожнай вёсцы ёсць гаспадары, якія ўмеюць зрабіць вядро і бочку для ўласных патрэб. Аднак у некаторых вёсках гэтым займаюцца як асобным промыслам»[9]. Напрыклад, бандарства развівалася ў Слуцкім павеце, а таксама ў Бярэзінскай, Велікадолецкай і Докшыцкай валасцях Барысаўскага павета Мінскай губерні[10]. На Магілёўшчыне промысел быў развіты ў Клімавіцкім павеце, Гарадзішчанскай воласці Горацкага павета, Абчугскай і Бобрскай валасцях Сенненскага павета[11], у Віцебскай губерні — у Веліжскім павеце[12], у Гродзенскай — у Сухапольскай воласці Пружанскага павета[13]. Па даных А.Дамбавецкага, у 462 населеных пунктах Магілёўскай губерні налічваліся 1633 бондары, у 28 — 103 токары. Толькі в.Ракаўшчына Чавускага павета вырабляла ў год 135 тысяч верацёнаў[14]. Лыжкары

Кансолі. Пачатак 20 ст. Клейнікі Брэсцкага раёна.

Вугал хаты. 1920-я гады. Валаўск Ельскага раёна.

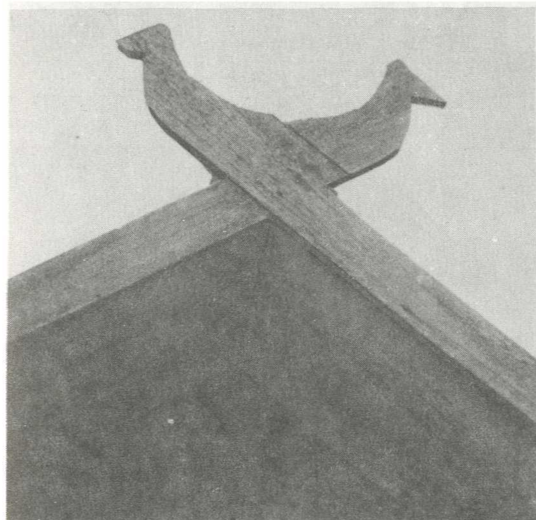


в.Фашчаўка на Шклоўшчыне збывалі сваю прадукцыю ў Оршы, Магілёве, Талачыне, у год адна сям'я выразала да 2 тысяч лыжак[15]. Вырабам калёсаў, саней, брычак, вазоў вылучаліся Себежскі, Невельскі і іншыя паветы Віцебскай губерні[16], Высоцкая воласць Аршанскага павета і Дубровенская Чэрыкаўскага павета Магілёўскай губерні[17]. На Казіміраўскім кірмашы ў Вільні галоўнае месца звычайна займалі бандарныя вырабы: вёдры, бочкі, бочачкі, начоўкі і інш. «Цэлыя горы гэтага белага свежага тавару навозяць мужыкі з Лынтупскай вол.»[18] Падобную карціну ў кірмашовыя дні можна было назіраць практычна ва ўсіх кутках Беларусі.

Аднак шматлікія звесткі, што сведчаць пра шырокае развіццё дрэваапрацоўчых промыслаў, не маюць ніякіх згадак пра нейкую арыентацыю хоць бы некаторых з іх на выраб рэчаў мастацкага плану. Выключэннем можа быць хіба што такарны промысел, асабліва з бярозы-чачоткі, большасць вырабаў з якой мела утылітарна-дэкаратыўны характар. Аднак гэты промысел быў пераважна гарадскі. Сельскія ж дрэваапрацоўчыя рамёствы, як відаць, займаліся задавальненнем галоўным чынам звычайных гаспадарчых патрэб вакольнага насельніцтва. Разьба па дрэве бытавала ў рамках хатняй вытворчасці, захоўваючы і прадаўжаючы старажытныя традыцыі гэтага віду народнага мастацтва.

Некаторае ўяўленне пра магчымасці народных майстроў у галіне разьбы па дрэве даюць звесткі з выставак саматужных рамёстваў і народных промыслаў, якія ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя праводзіліся ў розных гарадах Беларусі і за яе межамі. Асабліва разнастайна была прадстаўлена разьба на саматужніцка-прамысловай выстаўцы ў Вільні ў 1913 г. Каталог называе разнастайныя фігуркі культавага характару, чарпакі «з конікам», «з павуком», «з лапкай», сальнічкі, куфэркі, крыжы, рамы, кіі, люлькі, шчыпцы для арэхаў, цацкі і інш.[19] Кідаецца ў вочы не толькі шырыня асартыменту, але і досыць адвольнае спалучэнне традыцыйных вырабаў і формаў з новымі, перанятымі народнымі май-

Вільчак. Пачатак 20 ст. Малыя Мурыны Камянецкага раёна.



Вільчак. 1930-я гады. Ёдчыцы Клецкага раёна.

страмі з гарадской культуры, хоць традыцыйнасць усё ж пераважала, паколькі драўляныя вырабы мастацкага плану практычна не былі звязаны з рынкам. Зрэшты, гэтая асаблівасць у большай ці меншай ступені характэрная і для іншых відаў беларускага народнага мастацтва.

Калі выключыць з поля зроку драўляныя вырабы чыста утылітарнага, гаспадарчага прызначэння (а такіх, як ужо адзначалася, была большасць), то і ў такім выпадку сфера дрэваапрацоўкі з мастацкім ухілам досыць шырокая. Перш за ўсё гэта разьбяны дэкор, звязаны з архітэктурай народнага жылля. Значную і разнастайную групу складаюць прадметы побыту, прылады працы, посуд і інш. Нарэшце, асобнай увагі заслугоўвае такі найцікавейшы від беларускай народнай разьбы па дрэве, як скульптура.

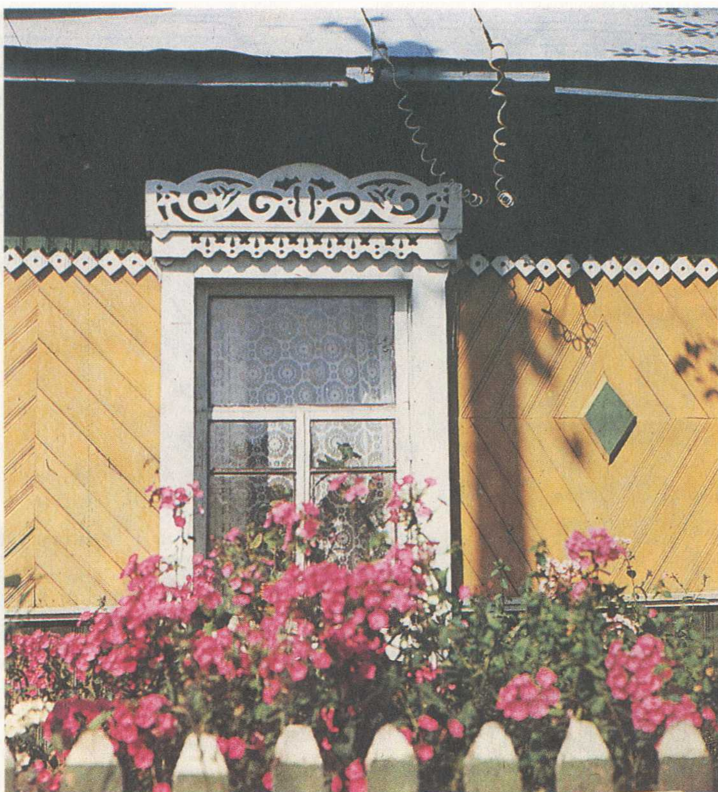
АРХІТЭКТУРНЫ ДЭКОР

Аздабленне свайго жылля ў той ці іншай ступені ўласцівае практычна ўсім народам. Віды дэкору выбіраліся ў адпаведнасці з тым матэрыялам, з якога будавалі жыллё. У беларусаў, як і ў іншых народаў лясной зоны Еўропы, дзе пераважным будаўнічым матэрыялам многія стагоддзі было дрэва, асноўным відам дэкору можна лічыць мастацкую разьбу.

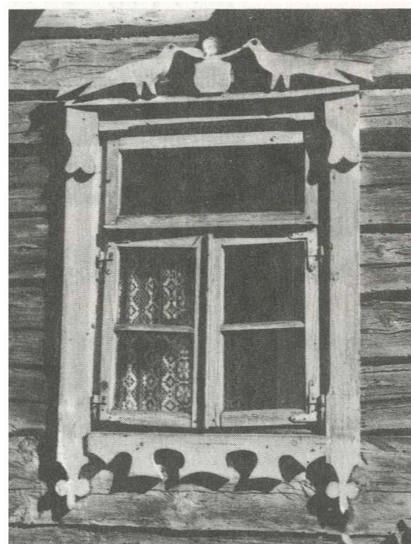
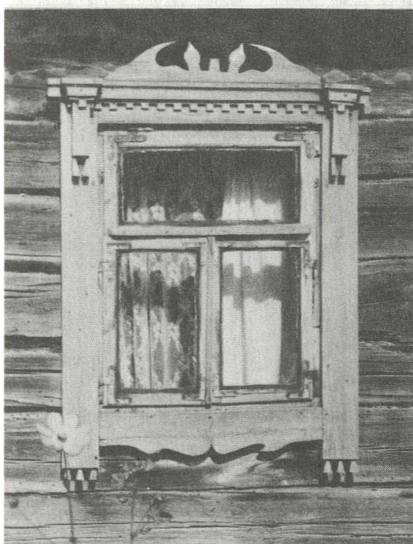
Аднак характар народнага архітэктурнага дэкору прыкметна розніцца нават у межах усходнеславянскай супольнасці. У Беларусі няма ні манументальнасці і велічнасці разьбянога дэкору рускай Поўначы, ні ўзорыстасці будынкаў Паволжа. Разьба нашмат больш сціплая, формы больш абагульненыя і выяўляюць імкненне да скульптурнасці. Часам разьба ў чыстым выглядзе ўвогуле адсутнічае, мастацкае аблічча пабудовы ствараецца за кошт канструкцыйна-пластычных сродкаў. Такая ж асаблівасць вылучае і жыллё заходніх славян.

Т.Станюковіч выказвае цікавае меркаванне пра тое, што доўгае знаходжанне бела-

Ліштва. 1950-я гады. Гусараўка Рагачоўскага раёна.



Хата. 1919. Сырмеж Мядзельскага раёна.

Ліштвы (злева направа):

Апечкі Стаўбцоўскага раёна; Гнеўчыцы Іванаўскага раёна; Шляпы Вілейскага раёна; Ветка; Суднікі Стаўбцоўскага раёна; Слабодка Стаўбцоўскага раёна; Малькавічы Мастоўскага раёна; Рухава Старадарожскага раёна.

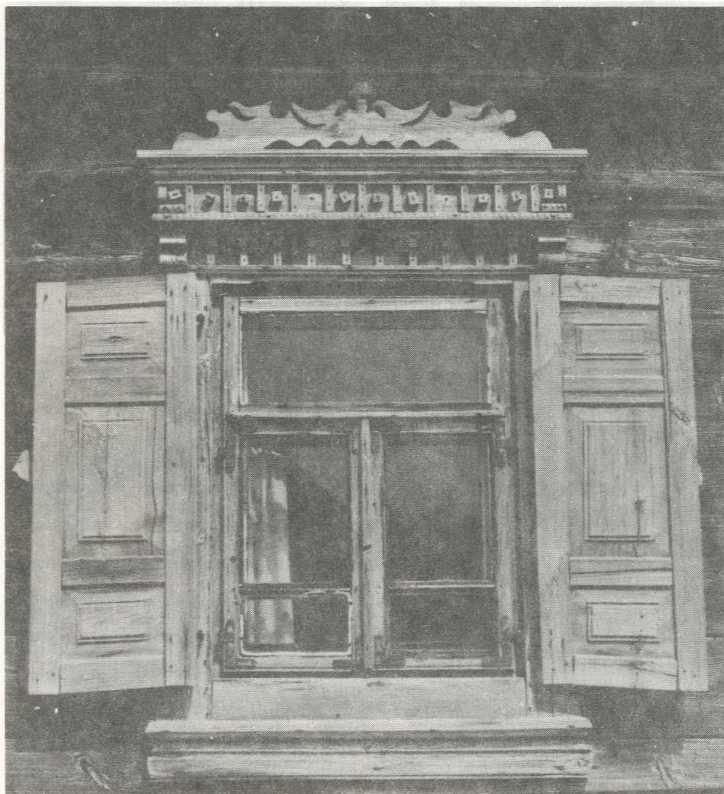
русаў у складзе Вялікага княства Літоўскага прывяло да страты традыцыі ўсходнеславянскага архітэктурнага дэкору, якую яны ўзнавілі ў 19 ст. пад уплывам рускага будаўнічага мастацтва[20]. Цяжка сказаць, на чым грунтуецца меркаванне пра бытаванне ў беларусаў архітэктурнага дэкору ў старажытнасці. Раскопкі рэшткаў масавай гарадской забудовы 11—13 стагоддзяў, у тым ліку і цэлых кварталаў, як, напрыклад, у Бярэсці, ніякіх слядоў архітэктурнага дэкору не захавалі. Праўда, у 1959 г. пры раскопках старажытнага Полацка была знойдзена разьбяная ліштва, якая датуецца 12 ст.[21], аднак аздабляла яна хутчэй за ўсё жыллё гарадской знаці.

Літаратурныя крыніцы, этнаграфічныя даныя, уцалелы рэчавы матэрыял даюць падставы сцвярджаць, што традыцыйнае народнае жыллё беларусаў не столькі дэкаравалася разьбою ў сапраўдным яе разуменні, колькі вызначалася канструкцыйна-мастацкімі элементамі функцыянальнага характару, цесна звязанымі з тэктонікай жылля. У цэлым жа такая асаблівасць мае інтэрнацыянальны характар, яна ўласцівая жыллю суседніх тэрыторый Украіны і Расіі, народаў Прыбалтыкі і асабліва заходніх славян, як і іншых народаў Заходняй Еўропы.

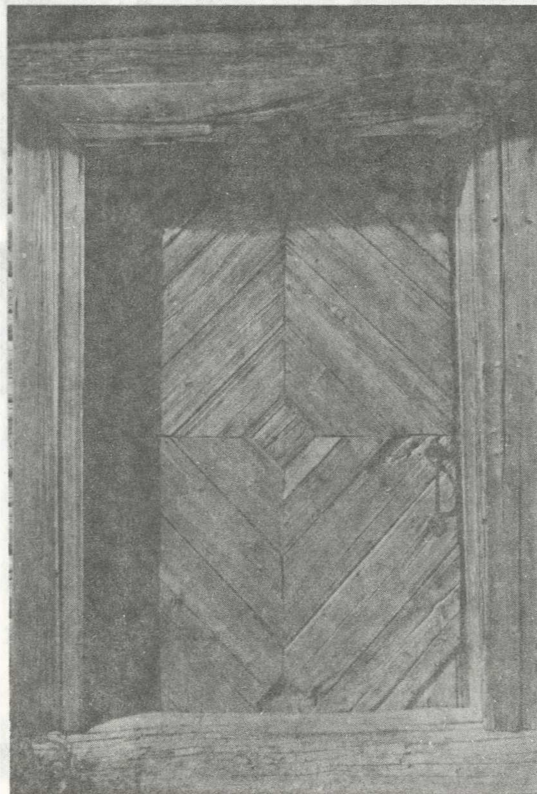
Функцыянальнасць і канструкцыйнасць дэкору выяўляецца практычна ва ўсіх дэталях пабудоў, вызначаючы логіку і мэтазгоднасць той ці іншай формы — стойкі, кансолі, кранштэйна, вуглавога мацавання, бэлькі, ліштвы і інш. Часам нават нязначныя асаблівасці канструкцыйнага вырашэння дазвалялі дабівацца прыкметнага мастацкага эфекту. Напрыклад, пашыраная ва ўсходнееўрапейскім будаўніцтве, у тым ліку і ў Беларусі, рубка вугла «з астаткам» на Заходнім Палессі набыла своеасаблівую, самабытную інтэрпрэтацыю — «у каню»[22]. Тарцы вуглавых выступаў рабіліся з падрэзкай, нібы лесвічкай, характэрны разрэджаны рытм вугла надаваў пабудовам актыўнае сілуэтнае вырашэнне.

Іначай вырашалі вуглавыя злучэнні на Усходнім Палессі, у тым ліку і Украінскім: канцы бярвёнаў, што выступалі за вуглавыя злучэнні, апрацоўвалі ў выглядзе шасці-

Ліштва. 1920-я гады. Хлябы Пінскага раёна.



Дзверы. Пачатак 20 ст. Каўшэлева Шаркаўшчынскага раёна.



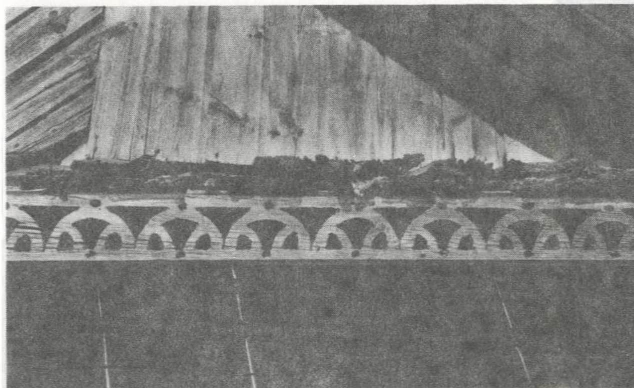
гранніка ці, калі жыллё будавалі з распілаваных бярвёнаў, — пяцігранніка. Гэта тыпова палескі від архітэктурнага дэкору, невядомы на іншых тэрыторыях[23]. Такое вырашэнне стварала выразны кантраст паміж плоскімі гранямі выступаў і акругласцю бярвёнаў сцен, узбагачала святлоценявыя эфекты.

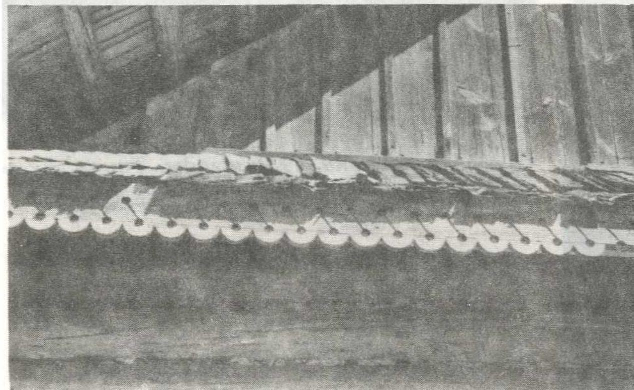
Канструкцыйна-мастацкую нагрузку выконвалі і кранштэйны — кансольныя выпускі верхніх вянкоў, якія падтрымлівалі вынесеную над зрубам частку страхі, а пры будаўніцтве хаты з франтонам — і падстрэшак, што аддзяляў зруб ад франтона. Найбольшай выразнасцю пластычнае вырашэнне кранштэйнаў вылучалася на Заходнім Палессі (а таксама ў Польшчы, Славакіі і інш.), дзе практыкавалася будаўніцтва з брусоў. Досыць выразныя кранштэйны пабудоў рускай Поўначы. Апрацоўка магла быць даволі простая — у выглядзе скосу ад вугла да канца бервяна, але часцей вырашэнне звяртае на сябе ўвагу пластычнасцю і сакавітасцю буйных формаў, вычасаных толькі сякерай. На Усходнім Палессі і Падняпроўі канструкцыйная пластыка кранштэйна нярэдка дапаўнялася дэкаратыўнымі насечкамі і зарубкамі.

Гэтак жа апрацоўваліся канцы бэлек, якія выступалі за сцены, і асабліва галоўнай бэлькі — трама, характэрнай для беларускага народнага жылля. Дыяпазон пластычнага вырашэння гэтых канструкцыйных дэталяў быў досыць шырокі — ад простага счэсвання тарца бэлькі наўскос да складаных крывалінейных профіляў, нярэдка больш дасканалых, чым на кранштэйнах. Такое вырашэнне, арганічна звязанае з канструкцыяй, выдатна дапаўняла кампазіцыю пабудовы, нават калі было адзіным дэкаратыўным элементам.

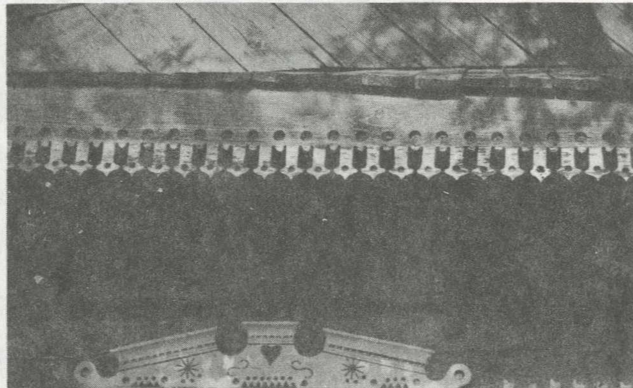
На захадзе Беларусі (і асабліва ў Польшчы, Літве, Закарпацці), дзе ў будаўніцтве былі пашыраны галерэі, найбольш характэрнай і выразнай іх дэталлю былі апорныя слупы з падкосамі. Засноўваючыся на логіцы прыродных формаў (ствол дрэва з адгалінаваннямі), яны былі простыя і канструкцыйныя, часам набывалі больш адмысловыя абрысы пад уплывам барока. Часцей за ўсё

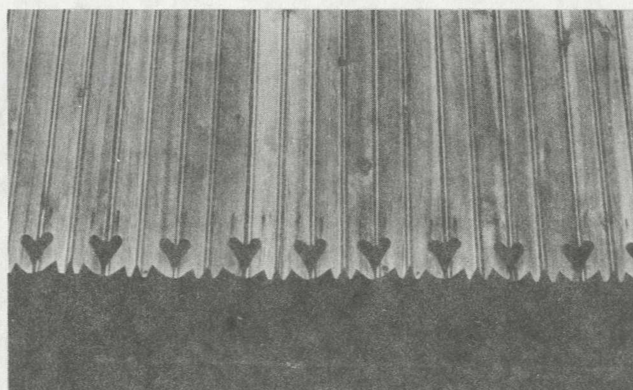
Падстрэшкі: Вайшкуны Пастаўскага раёна (уверсе); Шляпы Вілейскага раёна.





Падстрэшкі: Сырмеж (уверсе); Канстанцінава (усе Мядзельскі раён).



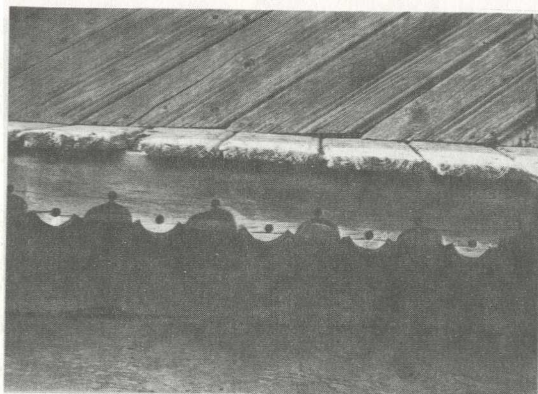


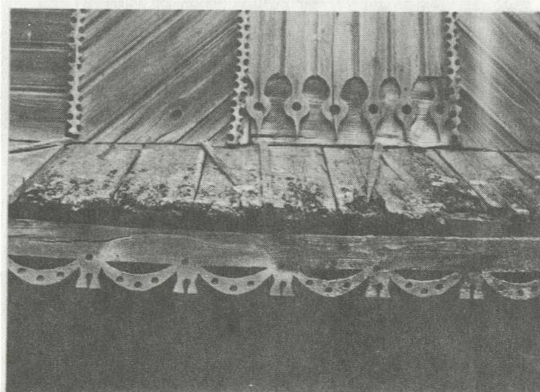
канструкцыі з падкосамі былі характэрныя для гарадскога і сядзібнага будаўніцтва, пераважна ў пабудовах гаспадарчага прызначэння (галерэі свірнаў, стрэшкі калодзежаў), надаючы ім досыць дэкаратыўны выгляд, узмоцнены святлоценявымі эфектамі. У традыцыйным жыллі, асабліва сельскім, яны сустракаюцца радзей, у адрозненне, напрыклад, ад даволі развітых і дэкаратыўна вырашаных галерэй жылля Карпацкага рэгіёна.

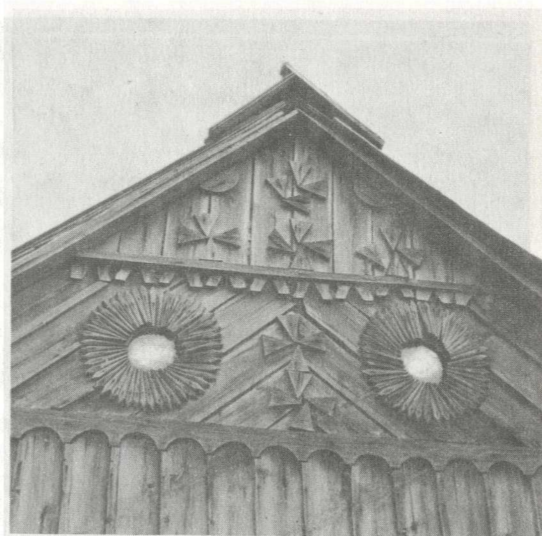
Агульнаславянская зааморфнасць выявілася ў вырашэнні вільчакоў. Гэтая распаўсюджаная і досыць выразная канструкцыйна-мастацкая дэталь традыцыйнага жылля, што завяршае страху, шырока вядомая ў народным дойлідстве лясной паласы Еўропы — у народаў Прыбалтыкі, Скандынавіі, Польшчы, Славакіі, Венгрыі, сустракаецца ў паўночнай Германіі. Надзвычай выразныя вільчакі паўночнарускага жылля, вырашаныя скульптурна на камлі доўгага бервяна-охлупня, што прыціскае пакрыццё страхі. Падобны спосаб пакрыцця бытаваў калісьці і ў Беларусі, аднак звестак пра скульптурнае вырашэнне вільчакоў няма. Тут, як і ў іншых народаў Заходняй Еўропы, вільчакі вырашаліся іначай: апрацоўкай канцоў скрыжаваных дошак-закрылін, што закрываюць канцы абрашоткі страхі. Зразумела, што распаўсюджванне такіх вільчакоў звязана з наяўнасцю двухсхільнай страхі ці страхі з прычолкам, г.зн. самых распаўсюджаных і старажытных відаў страхі ў Беларусі. Хутчэй за ўсё, у беларускім народным дойлідстве здвоеныя вільчакі — найстаражытная і адзіная іх форма, пра што сведчыць і назва (вільчак — ад слова вілы).

Часцей за ўсё вільчакі ўяўляюць сабой выкананыя прапілоўкай моцна стылізаваныя выявы конскіх галоў, каровіных рагоў, фігурак птушак і змей, павернутыя ў процілеглыя бакі. Несумненна, у гэтым адлюстраваўся старажытны язычніцкі культ каня і птушкі ў еўрапейскіх народаў. Этнограф Е.Раманаў адзначаў, што язычніцкія вераванні пра буслоў і вужоў на Палессі захоўваліся яшчэ і на пачатку 20 ст. «Відаць, такія

Падстрэшкі: Вярэнькі Пастаўскага раёна (уверсе); Петухоўшчына Нясвіжскага раёна.







Дэкор франтона. 1930-я гады. Тонеж Лельчыцкага раёна.

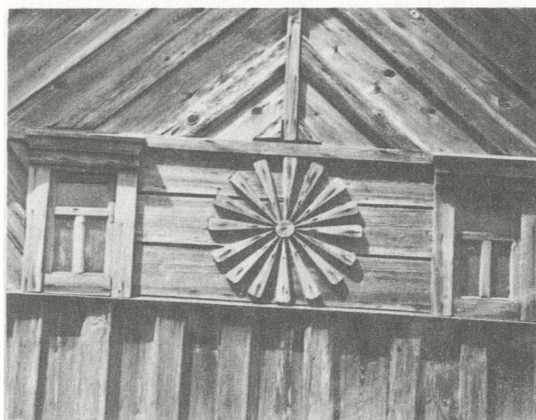
адносіны чалавека да гэтых жывёл склаліся даўным-даўно, і ў кожным разе шмат стагоддзяў таму назад. Пра гэта можна меркаваць па тым арнаменце, якім насельніцтва аздабляе тут вільчакі сваіх двухсхільных стрэх: гэта нязменна ці дзве змяі, павернутыя галовамі ў процілеглыя бакі, ці дзве галавы бусла ў гэткім жа становішчы»[24].

Аднак здвоеныя вільчакі зааморфнага характару яўна перажылі першапачатковую функцыю абярэга, ператварыўшыся ў дэкаратыўны элемент. Гэта нібыта апошні штрых, што завяршае пабудову. У адных выпадках зааморфныя выявы досыць пазнавальныя, у другіх стылізацыя настолькі значная, што вызначыць правобраз няпроста. На фоне вячэрняга неба такія сілуэты выглядалі нібы загадкавыя, груба вычасаныя ідалы на язычніцкім капішчы.

З пачатку 20 ст. паралельна са здвоенымі вільчакамі, потым паступова выцясняючы іх, сталі пашырацца аздобы, выпілаваныя з адной дошкі і ўмацаваныя на вяршыні франтона. Зааморфныя матывы тут амаль знікаюць, на першы план выходзяць геаметрычныя і раслінныя: страла, трызубец, моцна стылізаваная кветка ці проста фігура адвольных абрысаў. Падобныя аздобы характэрныя для ўкраінскага, польскага, аўстрыйскага, паўднёванямецкага жылля.

На думку В.Ганцкай, у польскай архітэктуры адзінарныя аздобы-шпілі (паздуры) развіваліся незалежна ад парных вільчакоў (шпарогаў)[25]. Я.Бломквіст лічыць, што ва ўсходніх славян (у тым ліку і ў палякаў) яны эвалюцыяніравалі з парных вільчакоў[26]. Палявыя матэрыялы сведчаць якраз пра гэта, хоць бытуе і думка, быццам у Беларусі мастацтва шпіляў развівалася пад уплывам Польшчы[27]. Апошняе нібыта пацвярджаецца шырокім бытаваннем у заходнебеларускіх рэгіёнах адзінарных аздобаў у выглядзе стралы, накіраванай уніз (накшталт рускіх «полотенец»), аднак паходжанне іх яўна старажытнае, магічнае, пра што сведчыць і назва — грамнічная страла. Такім чынам, можна гаварыць пра агульнаславянскія вытокі гэтага архітэктурнага элемента.

Такі параўнаўча нешырокі дыяпазон тра-



Фрагмент дэкору франтона. 1960. Туры Столінскага раёна.

Дэкор франтона. 1944. Альманы Столінскага раёна.

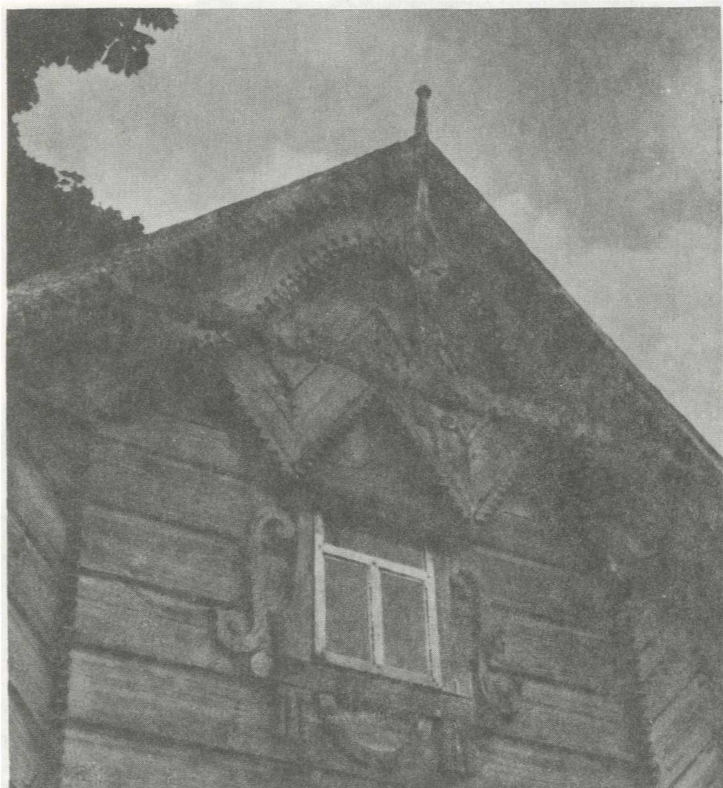
дыцыйных канструкцыйна-мастацкіх элементаў прыкметна пашыраецца і дапаўняецца з другой паловы 19 ст., што было звязана з парэформеннымі зменамі ў вёсцы. Ужо ў 1860-я гады ў Гродзенскай губерні курная была толькі палова сялянскага жылля[28], да канца стагоддзя яно амаль знікла. Архаічныя формы страхі — закотам, на стаяках — саступаюць месца стрэхам на кроквах, што было выклікана пашырэннем дашчанага франтона. Дошкамі сталі абшываць таксама дзверы, вароты. З выкарыстаннем пілы і лобзіка пашырыўся дыяпазон архітэктурнай аздобы. Нескладаная даўбаная разьба дапаўняецца прапілоўкай, якая неўзабаве заняла дамінуючае становішча ў архітэктурным дэкоры Беларусі, а таксама Расіі, паўночнай Украіны, Прыбалтыкі.

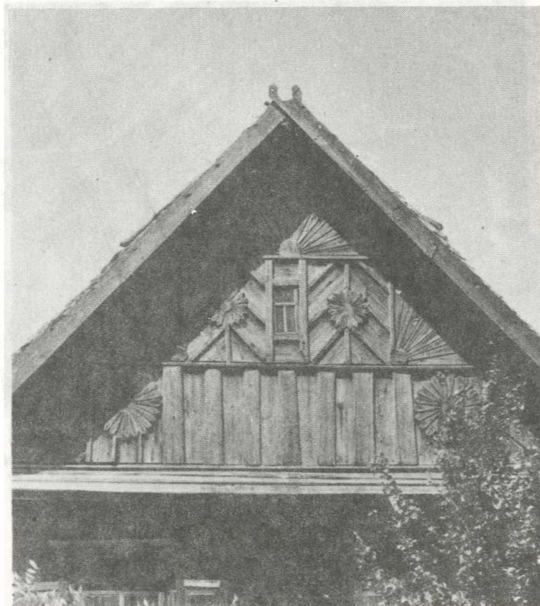
Звяртаючыся да гэтага віду разьбы па дрэве, нельга не сказаць пра яго досыць неадназначную ацэнку. Некаторыя даследчыкі наогул выводзяць прапілоўку за межы традыцыйнай народнай разьбы па дрэве, маюць ў гэтым плане слушныя довады. «Выпільныя ўзоры, — адзначае В.Васіленка, — кепска звязваюцца з абліччам пабудоў і робяць уражанне выпадковых накладак. Тут ужо не патрэбна вопытная рука майстра-скульптара. Такая выпіловачная разьба магла выконвацца без асаблівай прафесійнай падрыхтоўкі. Яе матывы ідуць не з глыбіні народнай творчасці, а пераняты з дрэнных гарадскіх малюнкаў канца 19 стагоддзя»[29].

Калі гаворка ідзе пра рускі архітэктурны дэкор, які мае багатыя традыцыі «глухой» разьбы, то пэўны скептыцызм у адносінах да прапілоўкі зразумелы, асабліва калі мець на ўвазе масавыя безгустоўныя вырабы ў стылі Гартмана і Рапета. Механічнае выпілоўванне адвольных узораў насуперак структуры матэрыялу пазбаўляе яго натуральнай прыгажосці, асабліва пасля афарбоўкі, што амаль заўсёды спадарожнічае гэтаму віду архітэктурнага дэкору.

Аднак больш прадуктыўны заклік Г.Вагнера «пераадолець голас чыста асабістага густу» ў адносінах да прапілоўкі, якая з'явілася чарговым этапам у развіцці архітэктурнага дэкору, уабраўшы і перапрацаваў-

Дэкор франтона. 1929. Жылічы Камянецкага раёна.





Дэкор франтона. 1950-я гады. Хлябы Пінскага раёна.

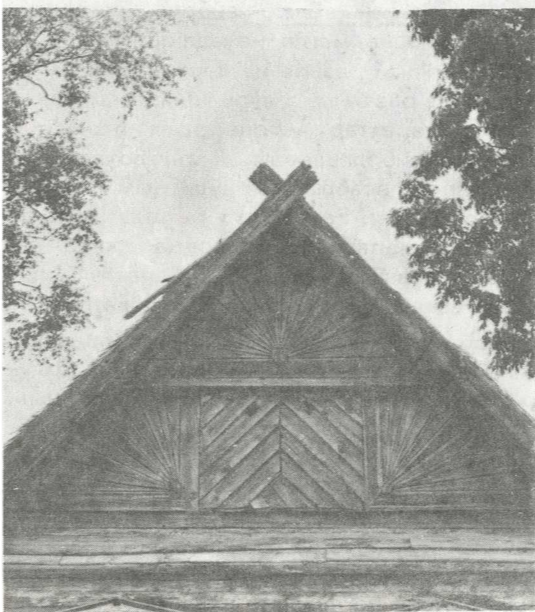
шы многія традыцыйныя матывы[30]. Большасць даследчыкаў, у тым ліку і этнографы (Т.Станюковіч, С.Раждзественская, Л.Малчанава і інш.), таксама разглядаюць прапілоўку як арганічную частку народнай культуры. Гэта тым больш падыходзіць да беларускага архітэктурнага дэкору, які амаль не мае прыкладаў пышнасці і празмернасцяў у прапілоўцы (калі не лічыць некаторыя ўзоры гарадской архітэктуры ўсходняй Беларусі). Як слушна адзначае Т.Станюковіч, беларусы «не толькі авалодалі мастацтвам узнаўлення пропільнай разьбы, якая ўвайшла ў моду ў тыя часы, але і творча развілі яе ў дачыненні да свайго тыпу жылля, уключыўшы традыцыйныя элементы беларускай арнаментыкі (змяіны, салярны і тэкстыльны арнаменты), і ўзбагацілі заходнеславянскімі формамі»[31].

Адным з першых элементаў сялянскага жылля, які за параўнаўча кароткі час зазнаў прыкметныя канструкцыйныя змены, было акно. На яго і звярнулі ў першую чаргу сваю ўвагу народныя майстры, паколькі ў жыллёвым будаўніцтве еўрапейскіх народаў яно выконвала вядучую ролю ў мастацкім вырашэнні фасаднай часткі жылля.

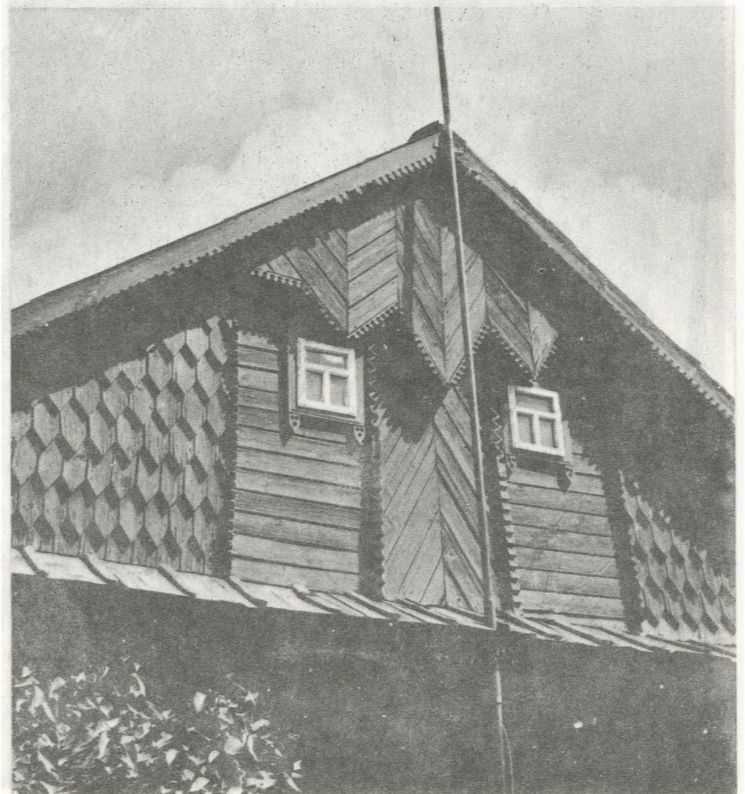
Канструкцыйныя змены выклікалі не толькі павелічэнне памераў вокнаў. Характэрнае для курных хат акно-адтуліна (што захавалася ў гаспадарчых пабудовах і да нашых дзён) саступае месца зашклёнай каробцы, устаўленай у зруб і аформленай па перыметры шалёўкай. Яно і з'явілася аб'ектам дэкору. Аднак гэты працэс закрануў далёка не ўсе рэгіёны Беларусі. На многіх пабудовах канца 19 — пачатку 20 стагоддзя на Панямонні, Паазер'і, захадзе цэнтральнай Беларусі, у крайніх заходніх раёнах Заходняга Палесся шалёўка вокнаў уяўляе сабой простую акаймоўку з чатырох дошак, часам нават без вылучэння верхняй, што закрывае асадачны паз. Гэта ж характэрна і для жылля многіх народаў Заходняй Еўропы, Прыбалтыкі, Скандынавіі, паўночна-заходніх рэгіёнаў Украіны.

Аднак у большасці выпадкаў нават пры агульным сціплым афармленні вокнаў дошкі шалёўкі апрацоўваліся ў пэўным стылі. Канцы бакавых дошак звісалі ўніз ў

Дэкор франтона. 1930-я гады. Радасць Камянецкага раёна.



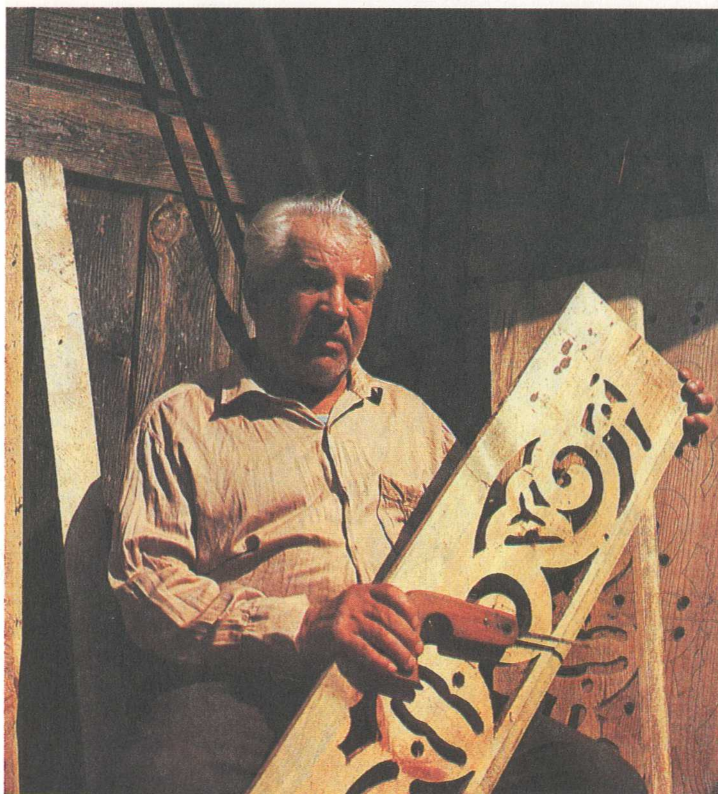
Дэкор франтона. 1920-я гады. Лемяшэвічы Пінскага раёна.



выглядзе геаметрычных фігур, прафіляваўся ніжні край падаконніка, значная ўвага надавалася надаконнай дошцы. Яна магла мець выгляд простага карніза з выразнай прафілёўкай, накладкамі, простым, але выразным грабеньчыкам і г.д. Такое дэкаратыўнае вырашэнне характэрна для заходніх і цэнтральных рэгіёнаў Беларусі, поўначы Украіны, Прыбалтыкі і інш.

На аснове ліштваў, якія можна назваць карнізнымі, развіліся разнастайныя варыянты іх дэкаравання. Звычайна гэта сіметрычна скампанаваныя ўзоры з двух завіткоў, фантастычных раслін, стылізаваных заамарфных матываў, адвольных фігур і г.д. Найбольш дасканалыя ўзоры такіх ліштваў можна бачыць на Піншчыне. Надаконнікі аздоблены накладкамі ў адзін-два ярусы з грабеньчыкавым арнаментам у выглядзе пілкі, паўкругоў, ступеньчатых зубчыкаў, што нагадваюць ткацкі арнамент. Дэкор зроблены накладнымі элементамі: ромбікамі, рэечкамі, такарнымі дэталямі. Верхнюю частку карніза можа вянчаць сціпла прапілаваны ўзор, у якім сустракаюцца салярныя матывы, заамарфныя формы і г.д. Дапоўненыя аканіцамі, такія ліштвы ўяўляюць сабой досыць дасканалую і дэкаратыўную акаймоўку вокнаў.

Сталяр і разьбяр П.Аўрамаў з Гусараўкі Рагачоўскага раёна. 1990.



І ўсё ж у многіх выпадках прапілаваны ўзор — чужароднае дапаўненне, лішні элемент, які механічна дапаўняе стрыманую, але завершаную кампазіцыю карнізнай ліштвы. Можна згадзіцца з В.Трацэўскім, які адзначае, што «арнамент, створаны метадам прапілоўкі, вызначаецца сухасцю і ўмоўнай стылізацыяй элементаў. Прастата выканання робіць яго лёгкадаступным нават радавому выканаўцу, які карыстаецца, як правіла, шаблонам і мала ўносіць новага»[32]. Асабліва прыкметна гэта ў ліштвах паўночна-заходніх рэгіёнаў Беларусі, дзе яны ўяўляюць сабой адносна познюю, спарадычную з'яву. Аднак тут жа сустракаюцца і досыць архаічна вырашаныя матывы: амаль археалагічныя качкі, стылізаваныя, часам цяжкавызначальныя сілуэты птушак, змей, розных жывёл і г.д. Як відаць, адносна позняя тэхналогія ўвабрала і арганічна перапрацавала старажытныя матывы. Гэтую асаблівасць, пэўна, можна лічыць універсальнай. Напрыклад, Л.Грыбава, аналізуючы дэкор жылля комі-пермякоў, мяркуе, «што скульптурнае пластычнае дэкараванне было найбольш старажытнае, і яно не магло не адлюстравацца ў прапіловачнай разьбе на першых этапах яе з'яўлення разам са з'яўленнем пілы»[33].

Іншы характар маюць такія ліштвы ў рэгіёнах найбольш развітай прапілоўкі — на Падняпроўі, асабліва на паўднёвым усходзе Гомельшчыны. Разьба тут багатая і разнастайная, ліштвы вызначаюцца складанай шматпланавай кампазіцыяй. Аднак у большасці выпадкаў карнізная пабудова прачытваецца досыць выразна. Багата прафіляваны карніз, падтрыманы па канцах фігурнымі кансолькамі, аздоблены ажурным падзорам, што звісае нібы махрамі і вянчаецца лёгкім, ажурным завяршэннем. У спляценнях яго ўзору прачытваюцца 2 сіметрычныя завіткі, матывы фантастычных раслін і жывёл, шасціпялёсткавыя разеткі і г.д. На фоне бярвенчатых сцен, якія ў гэтым рэгіёне не прынята шаляваць, ажурны малюнак ліштваў глядзіцца досыць выразна, утвараючы да таго ж кантрастныя святлацені на сценах. І хоць у падобных узорах спецыфіка дрэва як матэрыялу амаль губляецца, да таго ж заўсёды хаваецца пад шчыльнай афарбоўкай, нельга не адзна-

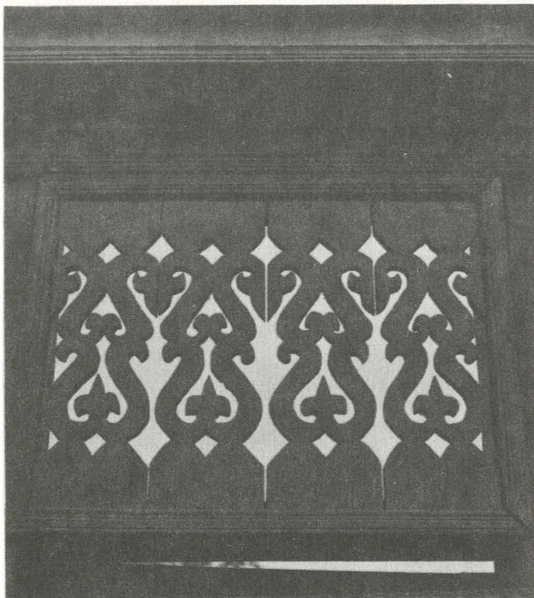
чыць дзівоснае пачуццё гармоніі ў гэтых узорах, удалае іх спалучэнне з натуральнай драўнінай сцен. Па сваёй стылістыцы дэкор такіх ліштваў, як і агульны характар мастацкага вырашэння фасада, досыць блізкі афармленню жылля Маскоўскай, Цвярской і іншых абласцей Цэнтральнай Расіі, ярка выяўляючы ўзаемасувязі суседніх усходнеславянскіх народаў. Гэта ж характэрна і для паўночна-ўсходніх рэгіёнаў Украіны[34].

Другі досыць выразна выяўлены тып ліштваў умоўна можна назваць франтонным. У яго аснову пакладзена выразна выяўленая трохвугольная форма франтона, добра вядомая народным майстрам практычна на ўсіх усходнеславянскіх тэрыторыях. Варыянты яго вырашэння шматлікія і разнастайныя. У адных выпадках, асабліва на захадзе Беларусі, франтончык можа амаль не мець аздобы, акрамя прафіляваных рэечак па схілах, часам малавыразнай прапілаванай накладкі на полі. У іншых, як, напрыклад, у Ветцы на Гомельшчыне, франтонныя ліштвы, яўна больш старыя, чым ажурныя прапілаваныя, сведчаць пра бясспрэчны ўплыў класіцызму.

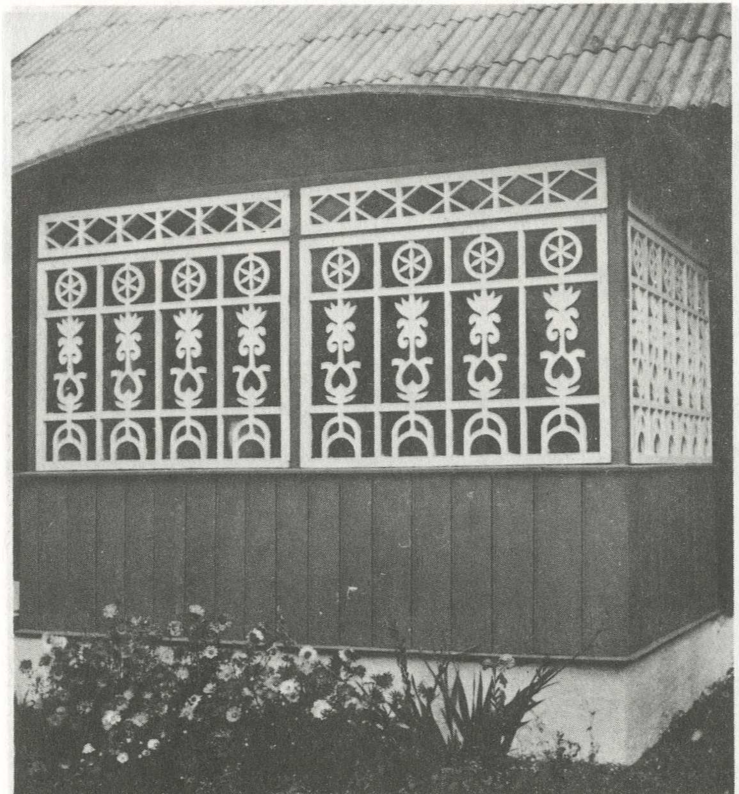
Спарадычна па ўсёй Беларусі, асабліва ў заходніх рэгіёнах, сустракаюцца франтонныя ліштвы выразнага барочнага характару. Стыль барока быў добра вядомы беларускім народным майстрам па шматлікіх культавых і сядзібных пабудовах, па гарадской архітэктуры. І хоць на час пашырэння народнага архітэктурнага дэкору стыль барока ўжо даўно выйшаў з моды, у народным мастацтве ён набыў другое жыццё, па-рознаму і чыста па-народнаму інтэрпрэтуючыся ў дэкоры жылля, мэблі, начыння.

Барочныя формы трохвугольнік ліштвы набывае ўжо пры лёгкай раскрапоўцы яго вяршыні, дзе выпілоўвалася авальная выемка з лістападобным зубчыкам. Гэткім жа чынам падразаліся і бакавыя вуглы. Ускладненне дэкору ідзе за кошт дапаўнення прафіляванымі элементамі, такарнымі дэталямі і інш. Нярэдка краі ліштвы набывалі складаныя крывалінейныя абрысы — гэта відавочнае перайманне ўзораў барочнага мураванага дойлідства. Падобным чынам,

Веранда. 1960-я гады. Астроўкі Нясвіжскага раёна.



Фрагмент дэкору брамы. 1950-я гады. Ветка.



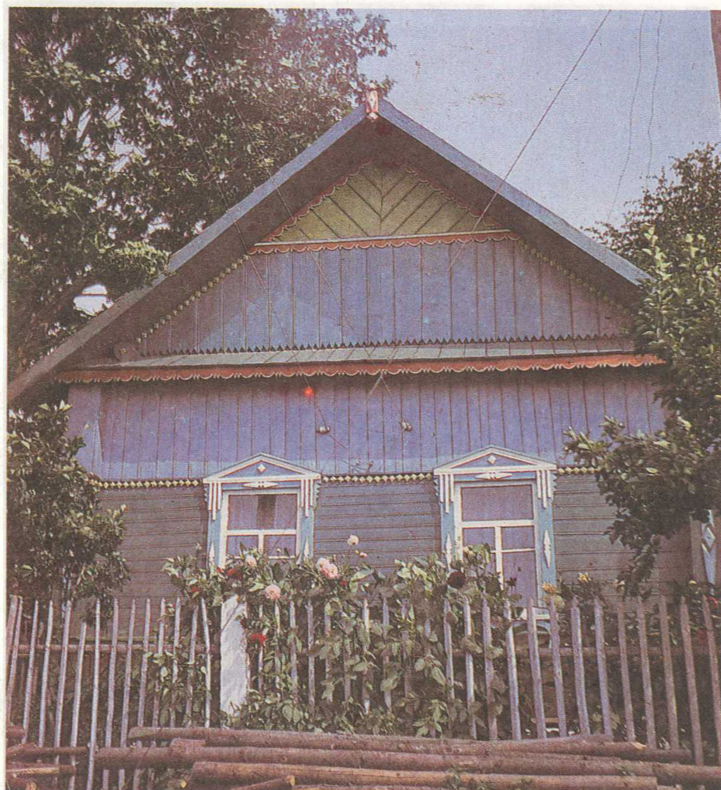
хоць і ў больш урачыстай і манументальнай стылістыцы, вырашаліся ліштвы жылля рускай Поўначы.

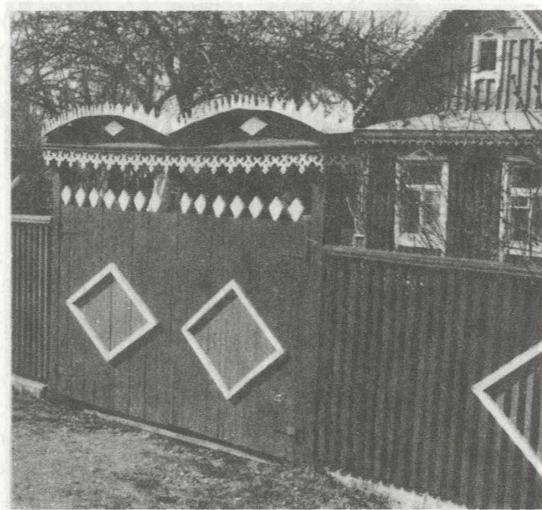
Варыянтам франтоннай ліштвы з'яўляюцца вырашэнні з «ламанымі» абрысамі: невялікае трохвугольнае поле ліштвы мае бакавыя гарызантальныя палічкі. У чыстым выглядзе такія ліштвы прадстаўлены на Міншчыне, асабліва ў Мінску і наваколлі. Дэкор іх досыць лаканічны і абмяжоўваецца прафіляванымі рэечкамі акаймоўкі, выдаючы несумненны ўплыў гарадскога дойлідства ў стылі класіцызму. Аднак у большасці выпадкаў народныя майстры пасвойму інтэрпрэтавалі гэтую сухаватую кампазіцыю, ажыўляючы яе накладнымі дэталямі, падзорамі, грабеньчыкамі, такарнымі элементамі. Асабліва гэта прыкметна на Падняпроўі, а таксама на сумежных тэрыторыях Расіі і на Левабярэжнай Украіне.

Вядома, гэтыя два асноўныя віды дэкаратыўнага вырашэння ліштваў зусім не ахопліваюць усёй іх разнастайнасці[35]. Шматлікія варыянты і разнавіднасці, якія можна выдзеліць у кожным з гэтых відаў, нярэдка займаюць досыць абмежаваныя арэалы. Часам характар іх дыктуецца густам аднаго-двух мясцовых майстроў, можа быць выпадковы, нетрадыцыйны, аднак у цэлым захоўваецца даволі прыкметная розніца паміж лаканічным, пераважна геаметрычным дэкорам паўночнага захаду Беларусі і больш багатым і разнастайным — паўднёвага ўсходу.

Гэтая ж асаблівасць прыкметная і ў вырашэнні іншых канструкцыйна-дэкаратыўных дэталяў фасаду жылля: закрылін, карнізаў, падстрэшкаў. Закрыліны, што прыкрываюць тарцы абрашоткі страхі і своеасабліва акаймоўваюць франтон, а таксама падстрэшкі, што аддзяляюць франтон ад зруба, на паўночным захадзе Беларусі (Панямонне, Паазер'е) вырашаны лаканічна, у выглядзе адной дошкі з прапілаваным ніжнім краем. Малюнак досыць просты (паўкругі, гарадкі, зубчыкі, адтуліны), аднак спалучэнне гэтых нескладаных элементаў стварае выразны рытм, надае завяршанасць дэкаратыўнаму вырашэнню франтона. Такі просты канструкцыйны дэкор, ві-

Дэкор жылля. 1950-я гады. Галошава Талачынскага раёна.





Вароты. 1980-я гады. Дафарэнцыя Мінскага раёна.

даць, з'яўляецца універсальным для тэрыторый з падобнымі прыёмамі будаўніцтва, ён характэрны для ўсходніх славян, прыбалтаў, народаў комі і інш.

Асаблівай прыгажосцю вызначаюцца закрыліны і падстрэшкі на паўднёвым усходзе Беларусі. Тут яны часта набіраюцца з вертыкальных дошчачак са скразной арнаментальнай прапілоўкай, утвараючы маляўнічыя карункі, што акаймоўваюць франтон і апяразваюць сцены пад звесам страхі. Іх дэкаратыўнасць узмацняецца ў сонечныя дні, калі на бярвенчатыя сцены кладзецца выразны ажурны цень.

Значную «карціннную» плоскасць на фасаднай частцы жылля ўтварае франтон (шчыт), які таксама не застаўся без увагі майстроў. Найбольш пашыраны від дэкору — мастацкая ўкладка шалёўкі, аналагічная дэкаратыўнай разьбе і цесна з ёю звязаная.

У гарадскім і мястэчковым дойлідстве дэкаратыўна афармленыя франтоны вядомы ўжо ў 17 ст.[36], аднак масавае іх пашырэнне ў народным жыллі пачалося ў парэформенныя часы — перыяд інтэнсіўнага развіцця новых будаўнічых прыёмаў. Вялікая трохвугольная плоскасць франтона, акаймаваная закрылінамі і аддзеленая ад зруба карнізам-падстрэшкам, стварае значныя магчымасці яе дэкаратыўнага вырашэння шляхам укладкі дошак у розных напрамках. У большасці рэгіёнаў Беларусі, як і ў народаў Прыбалтыкі, Расіі, Цэнтральнай Еўропы, дамінуе вертыкальная абшыўка як найбольш рацыянальная. Яна стварае выразны рытм, нярэдка падкрэслены фігурна апрацаванымі ніжнімі канцамі дошак. Разнастайнасць вырашэнняў дасягаецца спалучэннем вертыкальнай, гарызантальнай і нахільнай укладкі, што стварае некалькі схем члянення плоскасці франтона. Гэтыя простыя канструкцыйна-дэкаратыўныя прыёмы найбольш характэрныя для цэнтральнай Беларусі, Панямоння, Паазер'я, Падняпроўя.

Прыкметна вылучаецца дэкор франтонаў на Палессі. На крайнім захадзе (Брэсцкі, Камянецкі раёны) рытмічны малюнак своеасабліва ўкладзенай шалёўкі дапаўняецца

Дэкор жылля. 1950-я гады. Іванава Слабада Лельчыцкага раёна.

Дэкор жылля. 1950-я гады. Ветка.

дэкаратыўнай ажурнай акаймоўкай, зробленай на водступе ад франтона, але глыбей, чым закрыліны. На ўзроўні іх плоскасці мацуецца таксама гарызантальная зацяжка, якая служыць асноваю для вертыкальнай фігуры (грамнічная страла), часам прадоўжанай над франтонам у выглядзе шпіля. Такое разнастайнае пpасторавае вырашэнне верхняй часткі франтона стварае багатую ігру ценяў, надаючы яму маляўнічы выгляд.

Непаўторнасцю і своеасаблівасцю вызначаецца дэкаратыўнае вырашэнне франтонаў цэнтральнага Палесся (Пінскі, Столінскі, Лунінецкі, Жыткавіцкі раёны) з іх багатай салярнай арнаментыкай. Хоць салярныя матывы ў разнастайных варыянтах і тэхніках выканання (прапілоўка, глухая разьба, роспіс і інш.) у аздабленні фасаднай часткі жылля спарадычна сустракаюцца ў многіх еўрапейскіх народаў, палескі варыянт можна лічыць, відаць, найбольш развітым і дасканалым. Характэрна, аднак, што ён уяўляе сабой адносна познюю інтэрпрэтацыю старажытных матываў, набыўшы сваё масавае пашырэнне з канца 19 ст., калі на змену закоту прыйшоў дашчаны франтон. Няма ніякіх звестак і пра тое, ці аздаблялася раней палескае жыллё салярнай арнаментыкай у тэхніцы глухой разьбы, як, напрыклад, у Закарпацці[37]. Відавочна, што ў больш позніх відах дэкору адлюстраваліся творча перапрацаваныя старажытныя матывы разьбы, характэрныя для драўляных прадметаў побыту ўсходніх славян.

Дэкор жылля. 1950-я гады. Стараселле Шклоўскага раёна.

Мастацкая ўкладка шалёўкі, прычым не толькі на франтонах, але і на сценах пабудоў, набыла сваё далейшае развіццё ў нашы дні. Шалёўка зрубаў, якая раней зрэдку сустракалася ў гарадской і мястэчковай забудове пераважна заходніх рэгіёнаў Беларусі[38], з сярэдзіны 20 ст. набывае амаль паўсюднае пашырэнне, асабліва на Панямонні, у цэнтральнай Беларусі, некаторых раёнах Паазер'я, г.зн. у зонах нязначнага пашырэння дэкаратыўнай разьбы, у той час як у рускім народным дойлідстве апошняя нясе асноўную дэкаратыўную нагрузку, а шалёўка калі і сустракаецца, то выконвае падпарадкавальную ролю.

Папулярнасць гэтага сучаснага віду архітэктурнай творчасці выклікана ў першую чаргу практычнымі мэтамі: ахаваць драўляны зруб ад уплыву атмасферных ападкаў. Аднак практычны сэнс непарыўна звязаны з мастацка-творчым працэсам, што яскрава пацвярджаецца паўсюдным імкненнем майстроў кампанаваць шалёўку згодна з пэўнай сістэмай. Практычна паўсюль яна ўяўляе сабой чляненне сцяны на тры паясы: верхні надаконны, сярэдні міжаконны і ніжні падаконны. Часам у гэтым бачаць уплыў класіцызму ў мураваным дойлідстве[39], што выключаць, відаць, не варта, аднак вырашальнае значэнне ў гэтым выпадку мае ўсё ж чляненне сцяны аконным поясам, што дыктуе найбольш зручную сістэму ўкладкі дошак шалёўкі. Падаконны пояс абшываецца вертыкальна, сярэдні, аддзелены злíўной рэечкай, — гарызантальна, у ёлачку, ромбамі і г.д., верхні — зноў вертыкальна, вузкімі дошчачкамі з фігурна апрацаванымі ніжнімі канцамі, што прыкрываюць верхнія дошкі сярэдняга пояса. У наяўнасці не толькі рацыянальная арганізацыя сцёку вады, але і прадуманая дэкаратыўная сістэма, падкрэсленая да таго ж і колерам. Сярэдні пояс, як і франтон, фарбуецца звычайна ў светлыя колеры, ніжні і верхні — у цёмныя. Ліштвы (і аканіцы, калі яны ёсць), як пра-

віла, белыя і ўтвараюць выразны акцэнт на паліхромных сценах. Асабліва дасканалая сістэма такога дэкору склалася ў паўднёвых рэгіёнах Падняпроўя (Гомельшчына), дзе вокны з аканіцамі ўтвараюць суцэльны дэкаратыўны пояс, падтрыманы ўверсе гэткім жа поясам карніза і карункамі закрылін. Асаблівай выразнасцю, прыгажосцю і каларыстычнай гармоніяй вызначаюцца пабудовы, у дэкоры якіх выкарыстаны адценні блізкіх колераў (напрыклад, карычневы і охрысты, сіні і блакітны) з белай адбіўкай некаторых дэталяў. У многіх выпадках такім жа чынам выконваецца і паліхромнае выраншэнне агароджаў з вялікімі глухімі варотамі, якія маюць перакрыцце з разьбяным падзорам, наборныя створкі дзвярэй, прапілаваны ўзор над веснічкамі і інш.

Паліхромія, разьба і іншыя віды дэкору характэрны таксама для ганкаў і асабліва верандаў — тыпова сучаснай дэталі сельскага жылля. Калі простыя ганкі ў выглядзе стрэшкі над уваходам даўно характэрны для жылля ўсходніх славян, народаў Прыбалтыкі і інш., то веранды, відаць, з'явіліся пад уплывам тыпавых праектаў. Сведчаннем гэтага з'яўляецца іх канструкцыйна-планіровачная аднастайнасць практычна па ўсёй тэрыторыі бытавання: Беларусь, Прыбалтыка, сумежныя рэгіёны Расіі, значная частка Украіны. Аднак больш правільна ўсё ж казаць пра натуральнае развіццё іх на аснове традыцыйных ганкаў і галерэек.

Калі ганкі, якія і сёння пераважаюць у архітэктуры Падняпроўя, дэкаруюцца традыцыйна (фігурныя слупкі, закрыліны на франтончыку, падстрэшак пад ім і г.д.), то ў аздабленні верандаў выпрацаваўся іншы стыль. Практычна на ўсіх тэрыторыях іх бытавання асноўным мастацкім сродкам з'яўляецца ажурны, нярэдка адмысловы малюнак пераплётаў, які стварае прыкметны кантраст з роўнымі плоскасцямі сцен. Асаблівай прыгажосцю і дэкаратыўнасцю вызначаюцца веранды ў некаторых раёнах цэнтральнай Беларусі (Стаўбцоўскі, Нясвіжскі, Клецкі і інш.), якія ствараюць прыкметны кантраст досыць лаканічнаму дэкору тутэйшага жылля. Выразны геаметры-

Бондар С.Корсак з Рылавічаў Іванаўскага раёна. 1983.

Драўляны посуд. Пачатак 20 ст. Дрэва, даўбанне, тачэнне. Мінская вобласць.

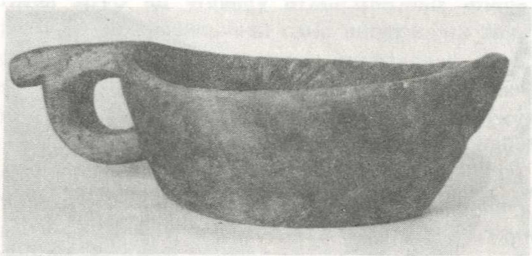
чны малюнак пераплётаў ажыўляецца дэкаратыўнымі фігурнымі накладкамі ў тэхніцы прапілоўкі, што нагадваюць раслінныя парасткі з кветкамі, лістамі, бутонамі. У гэты дэкор арганічна ўключаюцца і традыцыйныя шасціпялёсткавыя разеткі. Падобны дэкор верандаў характэрны і для заходніх рэгіёнаў Украіны[40], што хутчэй за ўсё тлумачыцца міжэтнічнымі кантактамі.

Можна было б адзначыць і іншыя новыя віды архітэктурнага дэкору, якія спарадычна сустракаюцца ў розных кутках Беларусі, нярэдка толькі ў адной вёсцы ці нават на адной пабудове. У большасці выпадкаў, асабліва на першым этапе, яны носяць самадзейны характар, аднак некаторыя з іх, што адпавядаюць мясцовым традыцыям і густам, набываюць масавае пашырэнне, арганічна ўключаюцца ў агульную карціну сучаснага народнага мастацтва.

Калі ў цэлым разглядаць характар развіцця беларускага народнага архітэктурнага дэкору ў часе, можна адзначыць яго прыкметную храналагічную эвалюцыю. Да канца 19 ст. ён досыць сціплы, абмяжоўваўся нескладанымі даўбанымі парэзкамі геаметрычнага характару. Маючы агульнаславянскі характар, ён, зрэшты, не дасягаў такой разнастайнасці і распрацаванасці, як, напрыклад, на пабудовах карпацкага рэгіёна. Традыцыйная для яго і дэкаратыўнапластычная апрацоўка канструкцый (кансоляў, падкосаў, стоек, канцоў бэлек і інш.), характэрная галоўным чынам для архітэктуры заходніх рэгіёнаў Беларусі і найбольш развітая ў пабудовах гуцулаў, палякаў, славакаў, чэхаў, венграў, немцаў. На працягу апошняга стагоддзя і асабліва ў пасляваенны час ідзе хуткі працэс замены старажытных відаў дэкору больш позняй прапілоўкай, якая, зрэшты, у большасці выпадкаў іх аргічна засвойвае і перапрацоўвае.

Тэрытарыяльна прыкметная агульнаславянская тэндэнцыя развіцця архітэктурнага дэкору з захаду на ўсход. Найбольш развітыя і дасканалыя яго формы характэрныя для Паволжа і рускай Поўначы. Ва ўзаемадзеянні з рускім архітэктурным дэкорам і пад яго ўплывам развіваўся дэкор і ў Бела-

Карцы. Канец 19 — пачатак 20 ст. Дрэва, даўбанне, разьба. Усходняя Беларусь. Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі (НМГК).



Карэц. 1930-я гады. Дрэва, даўбанне. Аздамічы Столінскага раёна.

Карэц. Пачатак 20 ст. Дрэва, даўбанне, разьба. Усходняя Беларусь. НМГК.

русі (як і ва ўсходніх рэгіёнах Украіны). У пасляваенныя часы прапілоўка актыўна пранікае ў заходнія рэгіёны, для якіх раней была не характэрная, сустракаецца таксама і на сумежных тэрыторыях Польшчы. Прыкметнае пашырэнне набываюць шалёўка і паліхромія, займаючы значную зону, што ўключае Беларусь, Прыбалтыку, паўночна-заходнія рэгіёны Расіі, усходнюю Польшчу. Спарадычна сустракаюцца і іншыя новыя віды архітэктурнага дэкору.

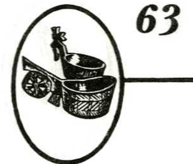
БЫТАВАЯ РАЗЬБА

Асаблівасці мастацкай апрацоўкі дрэва самабытна выявіліся ў формах і дэкоры разнастайных прадметаў побыту: прылад працы, нескладанага сялянскага посуду, гаспадарчых прылад, транспартных сродкаў і г.д. Многія з гэтых вырабаў — жывое сведчанне шматвяковага развіцця формаў і дэкору, што адлюстравалі старажытныя вераванні і абрады. Адны вырабы, асабліва даўбанае драўлянае начынне, цалкам падпарадкаваны старажытнай архаічнай стылістыцы, іншыя, як ужо разгледжаны архітэктурны дэкор, адчулі яе моцны ўплыў.

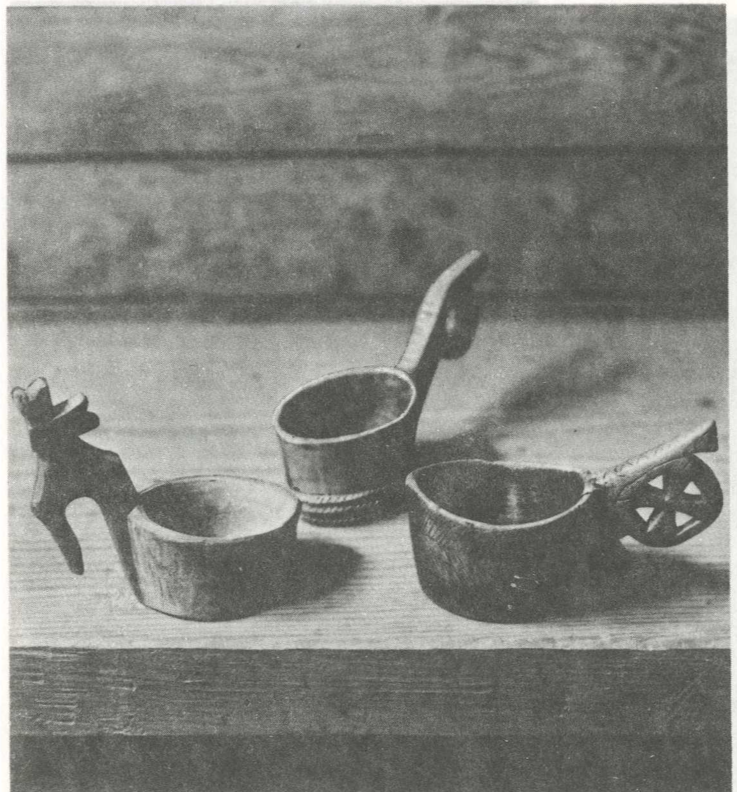
Як сведчаць матэрыялы пра народнае мастацтва большасці еўрапейскіх, у тым ліку і славянскіх, народаў, найбольш старажытныя традыцыі выяўляюцца ў вырабах з дрэва, якія перадаюць натуральную прыгажосць матэрыялу, маюць простыя канструкцыйныя формы, што найлепшым чынам адпавядаюць пэўнаму прызначэнню. У адных народаў з-за розных гістарычных прычын архаічныя формы з часам шліфаваліся, удасканальваліся, нярэдка набывалі вытанчанае аблічча і багатую разьбу ці роспіс. У іншых яны нібыта закансерваваліся, захавалі простыя, лаканічныя, але выразныя формы, якія нярэдка ўражваюць сваёй грунтоўнасцю, масіўнасцю і нейкай першабытнай суровасцю. Гэта ў значнай ступені датычыць большасці драўляных вырабаў, характэрных для народнага побыту беларусаў. Выраблялiся яны пераважна ў даўбана-разьбяной тэхніцы, якая, па вызначэнні В.Васіленкі, «склалася ў незапамятныя часы і захавалася амаль без зменаў»[41].

Многія простыя сялянскія рэчы, здавалася б, чыста утылітарнага прызначэння толькі ў справе, у рабоце раскрываюць сваю прыгажосць. Гэта можна назіраць на прыкладзе разнастайных даўбаных чарпакоў. Некаторыя з іх захавалі арыгінальную форму паўшарападобнай бярозавай нарасці, дзе сплошчана толькі дно. У гэтым выпадку матэрыял гранічна адчувальны, што поўнасцю адпавядае светаўспрыманню сельскага жыхара, які меў справу толькі з натуральнымі прадуктамі, рэчамі, з'явамі — знаходзіў у лесе многія рэчы паўгатовыя: з дуплістага дрэва рабіў бочачку-кадаўбчык, калоду-дуплянку для пчол, з дубка — цэп, арэхавая рагаціна ператваралася ў вілы і г.д. Гэтыя рэчы канструкцыйна моцныя, паколькі нідзе не пераразаліся натуральныя валокны. Яны вызначаюцца непаўторнай прыроднай скульптурнасцю формаў (таму многія даследчыкі не без падстаў лічаць іх своеасаблівай разнавіднасцю скульптуры), цэласнасцю аб'ёмаў, ствараючы ўражанне непрыдуманасці, грунтоўнасці, вечнасці. Гэта вобразы самога жыцця.

Непаўторная пластыка беларускіх чаўноў, асабліва басейна Дняпра. Іх звычайна



Карцы. Канец 19 — пачатак 20 ст. Дрэва, даўбанне, разьба. Усходняя Беларусь. НМГК.

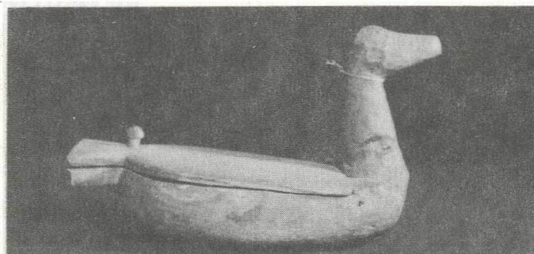


выдзёўбвалі з тоўстай асіны, затым запарвалі, расхілялі бакі, з-за чаго нос і карма загіналіся крышку ўверх. Ствараўся прыгожы плаўны імклівы сілуэт, такі арганічны пры слізганні па вадзе.

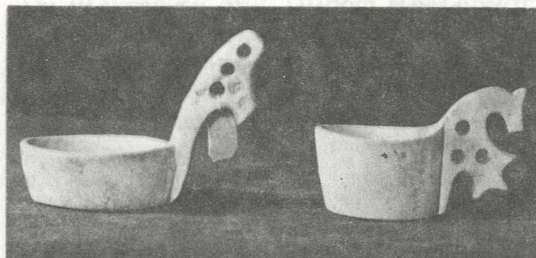
У сялянскім побыце ў многіх выпадках незаменныя былі драўляныя чарпакі-карцы. Кераміка была крохкая і цяжкая, метал, асабліва медзь, — дарагі і маладаступны. Чарпакамі веялі зерне, вычэрпвалі з лодкі ваду, мералі прадукты, з іх елі, пілі, паілі свойскую жывёлу. Функцыянальнае прызначэнне чарпакоў вызначыла іх канструкцыйныя адрозненні і ў сувязі з гэтым вобразныя вырашэнні.

Пасудзіны для вычэрпвання вады з лодкі і падобныя на іх веялкі нізкія, выцягнутыя, з плоскім дном і доўгай ручкай. Зерне ці вада, з сілай выкінутыя з іх, нібы прадаўжаюць гарызантальны імклівы рух чарпака. Гэткай жа вобразнасцю вызначаюцца і чарпакі іншых відаў: выцягнутыя, міндалепадобныя, чоўнападобныя і г.д.

Пры першым поглядзе на гэтыя чарпакі, коўшыкі, карцы, сальнічкі і іншыя даўбаныя разьбяныя вырабы, што вызначаюцца яўнымі ці ўмоўнымі выяўленчымі формамі, уражвае архаічнасць іх аблічча. Гэта асаблівая эстэтычная сістэма, што захавалася з глыбокай старажытнасці. Яна дапускае непадробны натуралізм, калісьці ж гэта была натура сама па сабе: конскі чэрап, сарока, прымацаваныя на сцяне ці шчыце хаты і г.д. Згодна з вераваннямі, некаторыя свойскія жывёлы і птушкі валодалі магічнай сілай адганяць злых духаў. Магія натурная з часам перайшла ў магію выяўленчую. Замест конскага чэрапа высякалі з дрэва сілуэт конскай галавы. У беларусаў натурную магію этнографы фіксавалі яшчэ на пачатку 20 ст.[42] З глыбокай старажытнасці яна адлюстроўвала парцыяльныя ўяўленні людзей. Магічныя ўласцівасці надаваліся не толькі жывёле ці птушцы, але нават іх часткам. Таму натуралістычнае адлюстраванне было неабавязковае. Галоўнае — перадаць не фактуру поўсці або пер'я, не характэрны выгін фігуры, шыі, асаблівасць руху, а частку ці некалькі частак, якія «валодалі» магічнай сілай, складалі тыповую рысу жы-



Сальнічка. Канец 19 ст. Дрэва, даўбанне. Клімавіцкі раён. ДМЭ.



Карцы. Пачатак 20 ст. Дрэва, даўбанне, разьба. Слуцкі раён. ДМЭ.

Сальнічка. 1940-я гады. Дрэва, даўбанне. Пераброддзе Міёрскага раёна.

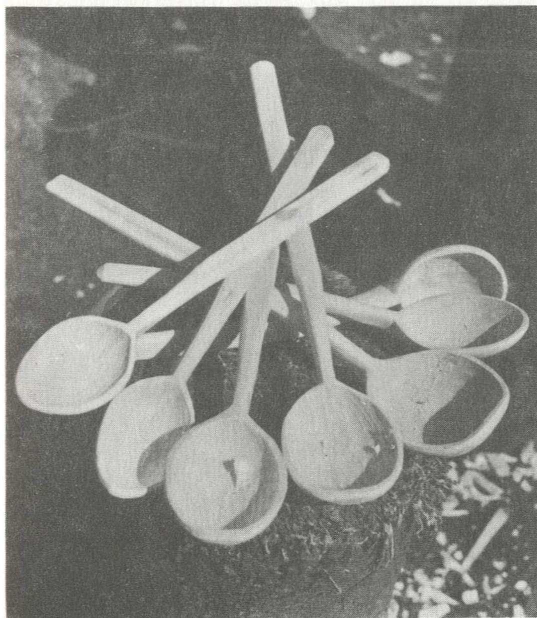
Лыжка. Пачатак 20 ст. Чэрыкаўскі раён. ДМЭ.

вой істоты. Для каня — гэта выцягнутая галава і пара насцярожаных вушэй, для пеўня — дзюба і грэбень. У такім спалучэнні тыповых элементаў каня нельга было зблытаць з птушкай, нават калі вушы, грэбень, дзюба, галава выяўляліся вельмі схематычна, толькі намёкам. Таму, эканомячы выяўленчыя сродкі, народныя майстры прыйшлі да гранічнага абагульнення, да ідэаграмы, знака, што і праяўляецца ў вядомай нам архаічнай разьбе як беларусаў, так і іншых славянскіх народаў.

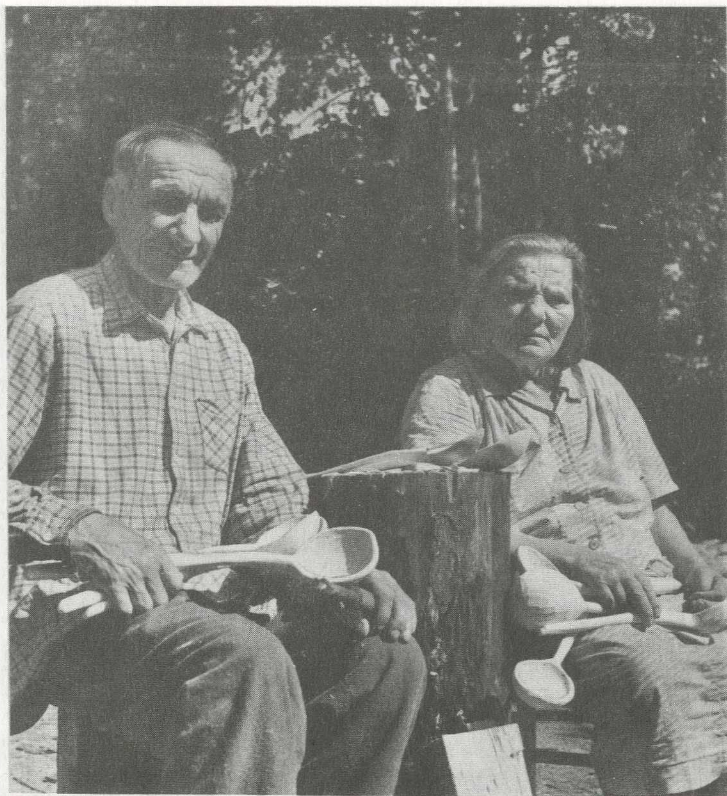
Аналізуючы з гэтага пункту гледжання выяўленчыя элементы на чарпаках, карцах, сальнічках і іншых вырабах канца 19 — пачатку 20 стагоддзя, можна меркаваць пра старажытнае паходжанне гэтых рэчаў. Хоць больш ранніх ўзоры і невядомыя, можна з упэўненасцю казаць пра багатую іх гісторыю. Некаторыя сведчанні ў пацвярджэнне гэтага меркавання даюць сярэдневяковыя вырабы з дрэва. Чарпакі, карцы, сальніцы, вільчакі, што «раптам» з'явіліся ў 19 ст., — толькі апошняе звяно развіцця старажытнай культуры.

Адбітак архаікі ляжыць на сялянскім начынні, якое не мае арнаментальнай апрацоўкі ці захавала толькі сляды выяўленчых вырашэнняў. Відаць, многія старажытныя вобразы-сімвалы былі з часам страчаны, пра іх існаванне ў мінулым можна толькі здагадвацца. Так, на беларуска-ўкраінскім Палессі бакавую сценку паліцы ў хаце, побач з уваходам, называюць конікам, і яна сапраўды нагадвае стылізаваную галаву жывёлы. Такая ж дэталь і пад такой жа назвай добра вядома ў жыллёвым будаўніцтве рускай Поўначы[44]. Ёсць і іншыя сведчанні, што выяўленчыя формы ў мінулым былі шырока развітыя на значных тэрыторыях Еўропы і толькі з часам забыліся. Магчыма, некаторыя тыпы чарпакоў таксама вырашаліся ў выяўленчым стылі. Аднак найбольш ярка скульптурна-заамарфная лінія выяўлена ў сальнічках — сховішчах калісьці каштоўнага ў народным побыце прадукту.

У беларусаў, як і ў іншых народаў Цэнтральнай, Паўночнай, Усходняй Еўропы, бытавалі сальнічкі двух асноўных тыпаў:



І. Гладзікаў. Лыжкі. 1985. Дрэва, разьба. Фашчаўка Шклоўскага раёна.



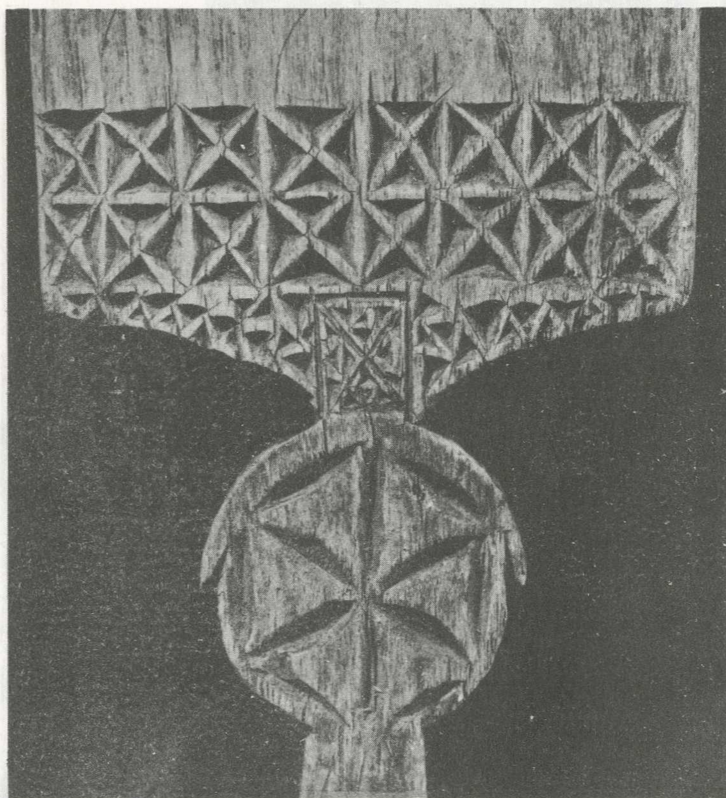
Майстры-лыжкары І. і П. Гладзікавы з Фашчаўкі Шклоўскага раёна. 1985.

З. Я. М. Сахута.

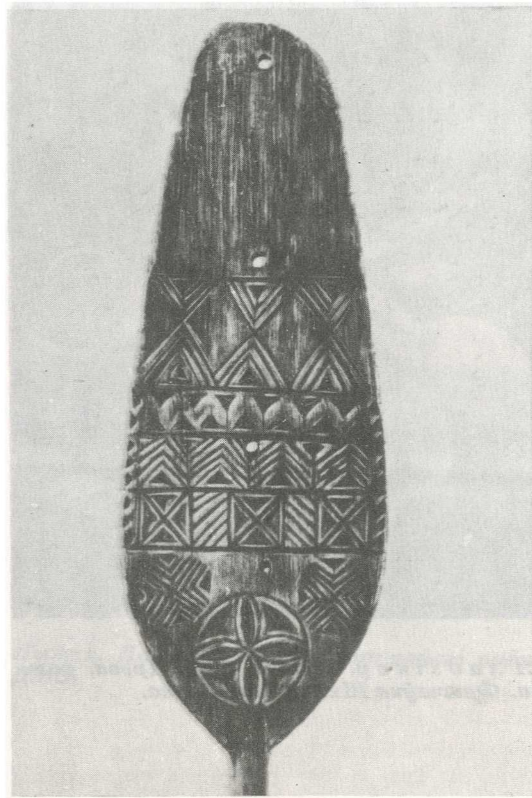
даўбаныя фігурныя і збітыя з дошчачак ў выглядзе скрыначкі са спінкай. Дакладнае апісанне сальнічак апошняга тыпу, што бывалі на Віцебшчыне ў 1870-я гады, даў М.Нікіфароўскі: «...Сальнічка мае тут чысты тып рускай сальнічкі: чатыры дошчачкі зверху і знізу звязаны абручыкамі; знізу ўстаўное дно, уверсе — накладное шарнірнае вечка. Задняя сценка значна вышэйшая за астатнія, з прораззю ў верхняй частцы; дзве ж бакавыя ідуць ад задняй да пярэдняй з паступовым паніжэннем. Узорыстая разьба на дошчачках і нават абручыках простая і аднастайная: то дробныя выразы косых крыжоў, ромбаў, то зубчастыя выразы, то неглыбокія выемкі»[45].

Магчыма, гэта больш позні тып сальнічак. Што ж датычыць даўбаных, яны несумненна сведчаць пра старажытнасць паходжання, магію формы ў адносінах да зместу. Уцалелыя іх узоры (напрыклад, з Клімавіцкага павета Магілёўскай губ., Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу[46]) нагадваюць качку, што плыве па вадзе. Як неаднаразова адзначалася ў спецыяльнай літаратуры, качка ў глыбокай старажытнасці ў многіх плямёнаў Еўропы лічылася свяшчэнным прапродкам, гэты вобраз існаваў яшчэ ў мастацтве неалітычных плямёнаў поўначы Усходняй Еўропы[47]. Беларускія даўбаныя сальнічкі маюць выразныя аналогіі з вырабамі многіх народаў поўначы Еўропы, аднак вызначаюць іх больш абагульненыя, лаканічныя, часам грубаватыя формы, што надае ім крыху суровы і манументальны выгляд. Досыць блізкія паралелі заўважаюцца з сальнічкамі рускай Поўначы[48], што, несумненна, сведчыць пра тое, што ў гэтых рэгіёнах захавалася старажытная агульнаславянская стылістыка.

Гэтая ж архаічнасць і першабытная зааморфнасць характэрная для карцоў. У Беларусі невядомыя вырабы тыпу паўночнарускіх зграбных двухручных каўшоў-скапкароў у форме пустацелых фігур вадаплаўных птушак, у якіх адна ручка — галава птушкі, другая — хвост (вядомыя познасярэдневяковыя вялікія братчынныя каўшы, як у Нацыянальным мастацкім му-



Фрагмент дэкору прасніцы. Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Радасць Камянецкага раёна.



Прасніца. Канец 19 — пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Лідскі раён.

зеі Беларусі, вельмі падобныя на паволжскія каўшы для святочнага стала, выяўленчых формаў не маюць). Затое маленькія чарпачкі-карцы для вады ці квасу мелі ў беларускім народным побыце значнае пашырэнне. Як і ў іншых суседніх народаў, яны вырашаліся ў выглядзе глыбокай лыжкі з плоскім дном. Ручка нібыта прыстаўлена да тулава карца, адыходзіць амаль вертыкальна ўверх і звычайна завяршаецца зарубкай, каб карэц трымаўся на краі вядра.

Асабліва цікавыя карцы з выяўленчымі зааморфнымі формамі. Ручкі іх выразаны ў выглядзе конскай ці птушынай галавы, пеўневага грэбеня, птушынага хваста. Часам гэтыя матывы ледзь выяўленыя, часам — досыць выразныя, як, напрыклад, у карцы з в.Асташкавічы на Мазыршчыне з ручкай у выглядзе пеўневага хваста ці ў карцы з Барысаўшчыны з пеўневым грэбенем (Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі).

Параўноўваючы гэтыя карцы з аналагічнымі, вельмі блізкімі па формах чарпакаміналіўкамі Паволжа (т.зв. казьмадзям'янскімі), трэба адзначыць іх значную абагульненасць і ўмоўнасць формаў, некаторую «тапорнасць» і больш выяўленую «рукадзельнасць», у той час як паволжскія наліўкі вызначаюцца вытанчанасцю формаў і дасканаласцю апрацоўкі. Аднак гэта, відаць, можна лічыць не столькі нацыянальнай, колькі часавай асаблівасцю, паколькі апошнія з'явіліся вынікам эвалюцыі старажытных формаў. Беларускія ж карцы 19 ст. нібы застылі на пэўнай стадыі, захавалі архаічны, лапідарны выгляд. Такія ж карцы і ў Літве, на Усходняй Украіне. Дэкаратыўныя нарэзкі рэдкія: ланцужкі трохгранных выемак па баках карца ці на плоскіх бакавінах ручкі, рыскі, разеткі, што, зрэшты, калі і не парушае скульптурнай пластыкі вырабаў, то і не надае ёй асаблівай выразнасці ці дэкаратыўнасці.

Такая ж старажытная скульптурная выразнасць вызначае і многія іншыя драўляныя рэчы беларускага народнага побыту: бочкі, ступы, начоўкі, старыя формы мэблі, многія прылады працы і інш. Нават у такіх немудрагелістых прадметах, як бандарныя вы-

Прасніца. Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Чонкі Гомельскага раёна. БДМНАП.

Прасніца. 1931. Дрэва, разьба. Камянецкі раён.

рабы, майстры дабіваліся часам асаблівай пластыкі. Яны набівалі, напрыклад, драўляныя абручы ў некалькі радоў, адзін да аднаго, што стварала нечаканы дэкаратыўны эфект. Цікавыя біклагі з тоўстых клёпак, ступы розных формаў і канструкцый, бочачкі, калоды-вуллі з дуплістых дрэў. У гэтых магутных формах адчуваецца першабытная культура, нібы закансерваваная на многія стагоддзі.

Часцей сустракаецца дэкаратыўная разьба на прадметах, звязаных з жаночай працай, перш за ўсё з прадзеннем і ткацтвам. Гэтая група вырабаў у многіх еўрапейскіх народаў майстравалася з асаблівым стараннем, паколькі нярэдка служыла падарункам. У першую чаргу гэта датычыць прасніцы, па вобразным выразе В.Воранава, «пастаяннай спадарожніцы жаночай долі»[49]. У аднолькавай ступені гэта датычыць і лапатападобных прасніц паўночнага ўсходу Еўропы, і ажурных скандынаўскіх, і кіепадобных — у народаў Паўднёвай і Цэнтральнай Еўропы.

І ўсё ж аздабленне разьбою прасніц на Беларусі — з'ява не такая пашыраная, як, скажам, на паўночнарускіх тэрыторыях ці ў карпацкім рэгіёне. У першым выпадку адным са стымулаў разьбянога дэкору можна лічыць, відаць, развіты прамысловы характар вырабу прасніц, у другім — уплыў пастухоўскай культуры з яе імкненнем да ўзорыстасці. Ні тое, ні другое для Беларусі не характэрна, і калі дадаць сюды ўжо адзначанае імкненне беларускіх майстроўдрэваапрацоўшчыкаў да выяўлення пластычных уласцівасцяў дрэва, перавагу ў беларускіх драўляных вырабах архаічных, слаба расчлянёных, амаль не парушаных дэкорам скульптурных формаў, то будзе зразумелая тая знешняя сціпласць, якой вызначаюцца беларускія прасніцы ў параўнанні з такімі ж вырабамі іншых народаў.

Фрагмент дэкору прасніцы. 1920-я гады. Дрэва, разьба. Камянецкі раён.

Нешматлікія ўзоры разьбяных прасніц, якія ўдалося адшукаць, сведчаць не пра выпадковасць з'явы, а пра ўплыў старажытнай агульнаславянскай культуры разьбы, якая адлюстравала касмаганічны свет. Фігурная дэталь на ножцы прасніцы часцей за ўсё выразалася ў выглядзе «яблыка», нярэдка яна аздоблена шматпраменнай разеткай, што, згодна з сучаснымі ўяўленнямі, абазначае рух сонца па падземнай рацэ[50]. Салярныя знакі складаюць аснову дэкору і на лопасцях прасніц. Шасці- або шматпраменныя разеткі розных памераў чаргуюцца з ланцужкамі ромбікаў, косаштрыхаванымі ўчасткамі і іншымі нескладанымі геаметрычнымі матывамі, выкананымі ў тэхніцы традыцыйнай трохгранна-выемчатай або контурнай разьбы. Дэкор звычайна разрэджаны, ён рэдка ўкрывае ўсю лопасць, як на паўночнарускіх прасніцах. Часам ён размяшчаецца толькі на ніжніх краях лопасці, нібы сцякае з яе на перахоп і «яблык». Відаць, майстры зыходзілі тут з практычных меркаванняў: вышэй, пад кудзеллю, дэкор будзе проста не бачны праллі.

Калі ў большасці рэгіёнаў Беларусі дэкараванне прасніц — з'ява не надта пашыраная (гэта ж датычыць пранікаў, валкаў, дэталяў ткацкіх станаў і іншых прылад прадзення і ткацтва), тым большую цікавасць уяўляе разьбяны дэкор прасніц Заходняга Палесся, які ў канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя (верагодна — і раней) быў тут масава распаўсюджаны. Займаюць яны досыць кампактны арэал, які амаль супадае з адміністрацыйнымі граніцамі Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

Большасць адшуканых тут узораў уяўляе

сабой невялікія лёгкія прасніцы-дошчачкі (потась, поцюс), што мацуюцца на кранштэйне да калаўрота нахільнага тыпу (ляжак). Такая канструкцыя, пашыраная ў гэтым рэгіёне, як і ў народаў Заходняй Еўропы, Скандынавіі, Прыбалтыкі, амаль не сустракаецца ў іншых рэгіёнах Беларусі (як і ў Расіі, на Украіне), дзе пераважалі калаўроты вертыкальнага тыпу (стаяк). Такая асаблівасць магла б падштурхнуць да думкі, што прычынай масавага і тэрытарыяльна абмежаванага бытавання дэкаратыўнай разьбы з'яўляецца менавіта арыгінальнасць і своеасаблівая дэкаратыўнасць канструкцыі — калаўрот-ляжак з прасніцай-дошчачкай на кранштэйне, як гэта было характэрна для тых народаў, у якіх яна была распаўсюджана. Аднак такое меркаванне абвяргаецца тым, што на Камянеччыне адшуканы значна больш раннія традыцыйныя прасніцы з донцам, таксама аздобленыя разьбою. Відаць, разьбяны дэкор на прасніцах мае тут старажытнае паходжанне, пашырэнне на пачатку 20 ст. калаўротаў з прасніцамі-дошчачкамі толькі стымулявала росквіт гэтага віду разьбы.

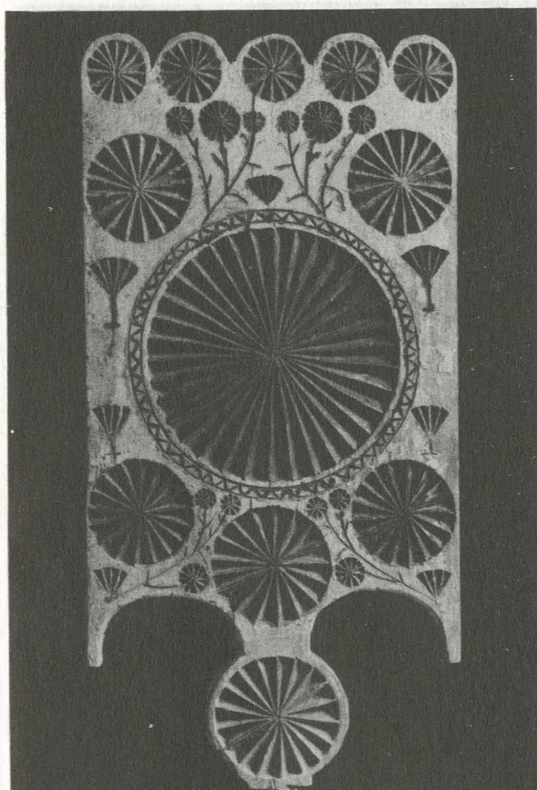
Прасніцы канца 19 ст. ўяўляюць сабою традыцыйны для Беларусі, Расіі, Літвы, паўночна-ўсходняй Польшчы лапатападобны тып. Лопасць нешырокая, выцягнутая, злёгку звужаная ўверх, на тонкай доўгай ножцы з круглым «яблыкам» пад самой лопасцю. Разьба размешчана звычайна ў ніжняй частцы і на «яблыку», аздобленым, як правіла, шасціпялёсткавай разеткай. Найбольш пашыраны матыў — трохгранныя зубчыкі, скампанаваныя па чатыры ў квадраты, якія ўтвараюць гарызантальны пояс у ніжняй частцы лопасці. Яе краі нярэдка аздоблены ланцужком з маленькіх зубчыкаў, скампанаваных у матыў накшталт пілкі. Дэкор выразны, ясны, выверaны.

Прасніцы-дошчачкі, што набылі пашырэнне разам з калаўротамі на пачатку 20 ст., ярка дэманструюць змены, якія адбыліся ў дэкоры на працягу першай паловы 20 ст. Раннія ўзоры звяртаюць на сябе ўвагу перавагай трохгранна-выемчатай разьбы старажытнага сімвалічнага характару. Цэнтральнае месца займаюць традыцыйныя кругі-разеткі. Дробныя зубчыкі кампануюцца ў квадраты, прамавугольнікі, пілкі. Разьба вызначаецца выразнасцю, строгасцю, нейкай асаблівай высакароднасцю.

Аднак большасць узораў сведчыць пра тое, што ў 1920—30-я гады сімвалічны сэнс старажытных геаметрычных матываў стаў забывацца. Майстры імкнуцца да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, актыўна ўключаюць у старажытны геаметрычны дэкор сімвалічнага характару адлюстраванні галінак з лістамі, кветак, букетаў, сілуэты птушак, нават цэлыя сюжэтныя сцэнкі: пралля за працай, коннік і інш. Нярэдка разьба ўкрывае ўсю лопасць, аднак, у адрозненне ад аналагічных літоўскіх, польскіх ці шведскіх прасніц-дошчачак, беларускія наскрозь ніколі не праразаліся, захоўваючы натуральны масіў драўлянай плоскасці.

Пры ўсёй разнастайнасці дэкору на камянецкіх прасніцах вылучаюцца тры асноўныя віды кампазіцыі. Першы, найбольш пашыраны: вялікі круг-разетка ў цэнтры і некалькі меншых — уверсе і ўнізе. Цэнтральны матыў звычайна абкружаны адным ці некалькімі канцэнтрычнымі кругамі з зубчыкаў рознага памеру і вызначаецца дасканаласцю і выразнасцю. Другі від кампазіцыі — буйны ромб у цэнтры, нарэзаны дробнымі зубчыкамі; трэці — круг-разетка

Прасніца. 1937. Дрэва, разьба, расфарбоўка. Жылічы Камянецкага раёна.

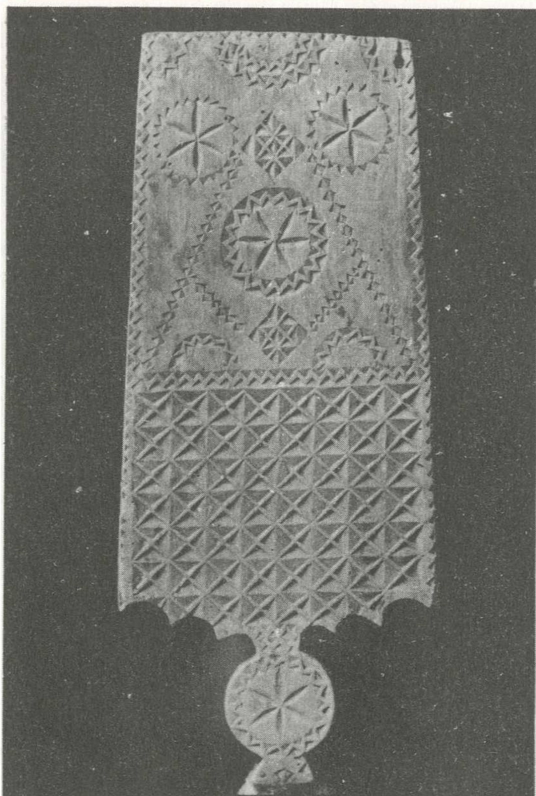


ў цэнтры і вялікі прамавугольнік з зубчыкаў у ніжняй частцы лопасці. Свабодная плошча поля запоўнена разеткамі, зубчыкамі, раслінным узорам.

Кампазіцыя дэкору на камянецкіх прасніцах асабліва цікавая тым, што вельмі нагадвае разьбу на прасніцах рускай Поўначы, характар аздаблення якіх даў падставу акадэміку Б.Рыбакову пабудаваць версію пра ўвасабленне народнымі майстрамі геацэнтрычнай сістэмы, ідэі дня і ночы, кругабегу сутак. Вялікі круг-разетка ў цэнтры — сімвал сонца, маленькія разеткі ўверсе паказваюць яго шлях па небасхіле на працягу дня; прамавугольнік у ніжняй частцы лопасці, які складаецца з трохвугольных зубчыкаў, — сімвал зямлі, ён і на самай справе нагадвае ўзаранае поле. Круг-разетка пад ім, на ножцы прасніцы, абазначае начное сонца[51].

Наўрад ці такая кампазіцыя магла выпрацавацца стыхійна, адвольнай кампаноўкай на плоскасці прасніцы агульнаеўрапейскіх матываў разьбы — шматпраменных разетак і трохгранных зубчыкаў.

Прасніца. 1920-я гады. Дрэва, разьба. Камянецкі раён. Музей старажытнабеларускай культуры Акадэміі навук Беларусі (МСБК).



Магчымы, праўда, уплыў міжэтнічных кантактаў, і якімі б малаверагоднымі (з-за значнай адлегласці) яны ні здаваліся, падставы для такога меркавання ёсць: па ўспамінах старажылаў, у час першай сусветнай вайны некаторыя былі ў бежанцах на рускай Поўначы. Аднак падобная кампазіцыя сустракаецца і на больш ранніх узорах, што сведчыць пра старажытнасць дэкору. У гэтых адносінах асаблівую цікавасць мае назіранне Б.Рыбакова пра падабенства паўночнарускіх і сербскіх прасніц, «хоць паміж імі ляжыць адлегласць у 2000 км, і ні пра якія ўзаемаўплывы, зразумела, не можа быць і гаворкі»[52]. Вучоны тлумачыць гэтае падабенства старажытнасцю матываў, што, відаць, можна аднесці і да заходнепалескіх прасніц, што захавалі старажытную традыцыю ў вузкім рэгіёне. Дарэчы тут прыгадаць палескі архітэктурны дэкор на франтонах жылля, што ўяўляе сабой параўнаўча познюю інтэрпрэтацыю старажытнай кампазіцыі касмаганічнага характару.

Крыху наводшыбе знаходзіцца яшчэ адна галіна дзейнасці разьбяроў па дрэве, канчатковым прадуктам якой з'яўлялася не сама разьба, а адбіткі з яе, але тым большы вопыт трэба было мець, каб дакладна выразаць штампы-матрыцы. Гаворка ідзе пра пернікавыя і набоечныя дошкі, вядомыя многім еўрапейскім народам. Хоць на працягу стагоддзяў гэта было гарадскім рамяством, сюжэты і характар разьбы настолькі традыцыйныя, што без якіх-небудзь агаворак і набойку, і пернікавае рамяство адносяць да народнага мастацтва.

Дошкі для друкавання пернікаў у многім падобныя на аналагічныя формы для вырабу кафлі. Час з'яўлення пернікавых дошак вызначыць цяжка, але па некаторых меркаваннях яны былі вядомыя ўжо ў Старажытнай Русі[53]. У Беларусі майстры па выпечцы пернікаў згадваюцца ў архіўных матэрыялах 17 ст.[54] Як сцвярджаюць даследчыкі, пернікі, здаўна абавязковыя пры выкананні пэўных абрадаў[55], былі пашыраны як сярод маёмасных класаў, так і ў простанароддзі. Сюжэты пернікавых дошак розныя, прычым большасць з іх досыць старажытнага агульнаславянскага паходжання. Найбольш папулярныя выявы каня, пеўня, казы, рыбы, чалавека (жытняя баба, паненка). Самабытнасцю вызначаюцца мядовыя пернікі г.Ветка Гомельскай вобласці, на якіх адлюстроўвалася дрэва з надпісам «Салодкае дрэва»[56].

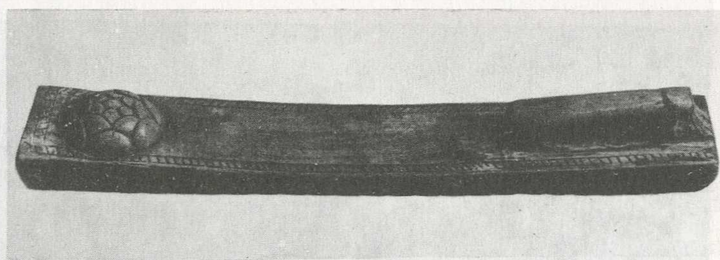
Вядомыя пернікавыя дошкі 19 — пачатку 20 стагоддзя досыць умоўна, абагульнена, у наіўна-рэалістычным плане трактуюць жывыя формы, добра ўлічваючы магчымасці такога матэрыялу, як цеста, дзе дробная дэталізацыя ў адрозненне ад гліны недапушчальная. Нават просты пералік матываў разьбы на пернікавых дошках пераконвае, што ідуць яны з глыбокай старажытнасці, калі іх выразалі з яўна магічнымі мэтамі. Вобразы каня, пеўня ў славянскай абраднасці ўжо згадваліся, варта яшчэ ўспомніць матыў казла ў беларускай земляробчай магіі. Адгалоскі вераванняў і забабонаў, звязаных з гэтай жывёлінай, адзначаліся яшчэ і ў пачатку 20 ст., сярод іх — звычай хадзіць на Каляды «з казою» і адпаведнымі песнямі:

Дзе казёл ходзіць, там жыта родзіць,
Дзе пабягае, там вылягае.
Дзе казёл рогам, там жыта стогам,
Дзе казёл хвастом, там жыта кустом.
Дзе казёл нагою, там жыта капою[57].

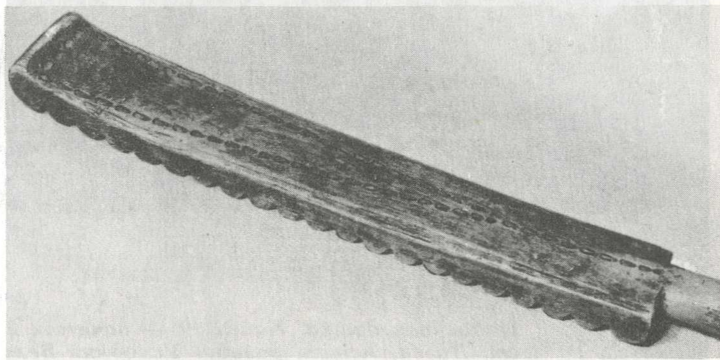
Напрыканцы 19 ст. сімвалічнае значэнне гэтых вобразаў паступова забываецца, што, аднак, не паўплывала на фармальны бок разьбяных вырабаў. Вобразы трактуюцца амаль гэтак жа, як і стагоддзі раней, і нават гарадскія майстэрні не імкнуцца адступаць ад старажытных традыцый. Такое нежаданне тлумачыцца, безумоўна, найбольшым попытам менавіта тых пернікаў, дзе былі адлюстраваны добра вядомыя традыцыйныя матывы.

Выявы птушак і жывёл на старых дошках вылучаюцца характэрнай профільнай трактоўкай, умоўнасцю і своеасаблівай манументальнасцю. Ім не ўласцівая тая дэкаратыўная ўзорыстасць, якая адрознівае рускія пернікавыя дошкі таго ж перыяду. У гэтых адносінах беларускія дошкі бліжэй да польскіх, хоць апошнія, пры ўсёй іх архаічнай наіўна-рэалістычнай трактоўцы, таксама нярэдка аздоблены дэкаратыўнымі нарэзкамі. Беларускія ж формы выразаны вялікімі выемкамі, а абагульненыя абрысы фігур абведзены ўпэўненымі сакавітымі лініямі. Старажытныя зааморфныя матывы амаль не адчулі ўплыву іншых мастацкіх

Прасніца. Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Радасць Камянецкага раёна.



Валак. Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Засятое Пухавіцкага раёна.



Валак. Сярэдзіна 19 ст. Дрэва, разьба, Кукличы Чачэрскага раёна. БДМНАП.

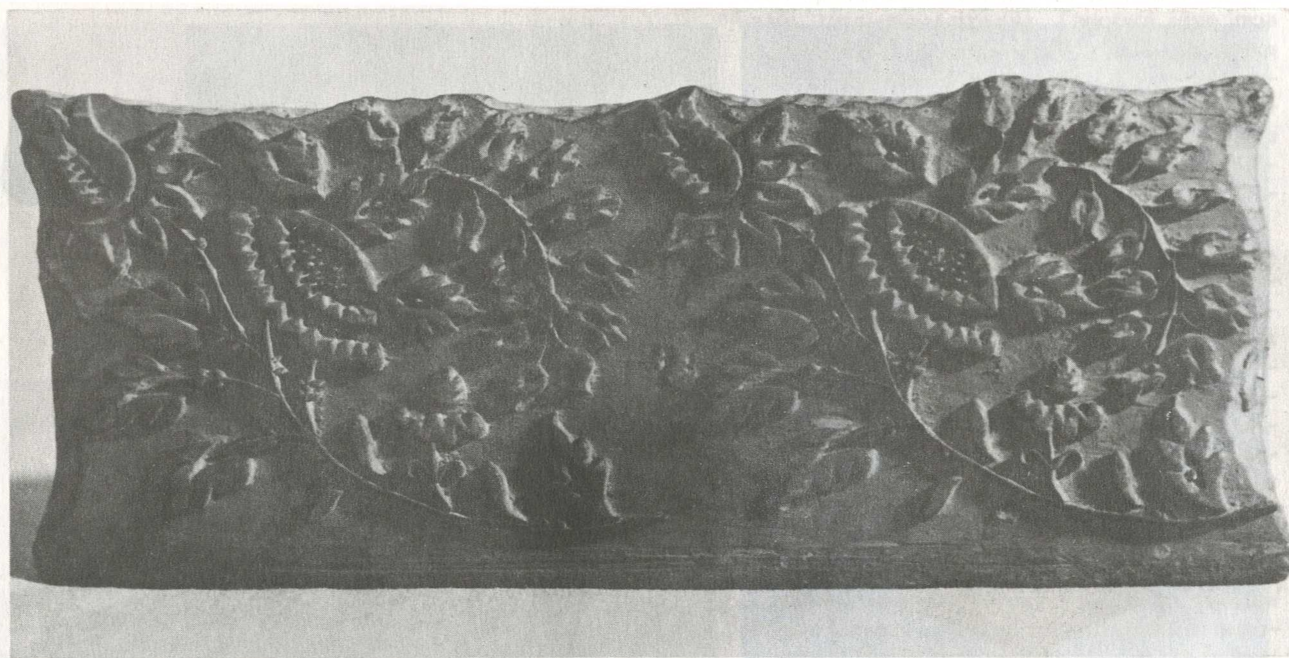
тэхнік і сацыяльна-бытавых укладаў. Усё гэта дае падставу казаць пра пернікавыя дошкі як адзін з самых старажытных, традыцыйных і тыповых помнікаў народнага мастацтва.

Да гэтай жа групы вырабаў адносяцца і набоечныя дошкі. Набойка — адзін са старажытнейшых промыслаў на ўсходнеславянскіх землях — па некаторых меркаваннях, вядомы ў Беларусі з 12 ст.[58] Прыйшоў ён сюды з Усходу і ў 18—19 стагоддзях быў распаўсюджаны амаль на ўсёй тэрыторыі Беларусі, аднак пераважаў ва ўсходняй яе частцы: у Віцебску, Веліжы, Оршы, Мінску, Бабруйску. Майстэрні Віцебска і іншых усходнебеларускіх набоечных цэнтраў нярэдка атрымлівалі гатовыя дошкі з Расіі, таму характар і матывы беларускай і рускай набойкі аналагічныя.

Калекцыя набоечных дошак-штампаў канца 19 — пачатку 20 стагоддзя ёсць у многіх музеях Беларусі, а таксама ў Дзяржаўным музеі этнаграфіі ў Пецярбургу. Многія з іх — выдатныя ўзоры разьбы па дрэве. Найбольш пашыраныя матывы — раслінныя (румянкі, цюльпаны, васількі), сустракаюцца і геаметрычныя (у клетачку, у канапельку, зоркай)[59]. Раслінныя парасткі сілуэтна разгортваюцца, плоскаснасць у адрозненне ад аб'ёмных вырашэнняў, асабліва кафлі, тут апраўданая, адбітак зрокава не разбураў фактуру і структуру тканіны, клаўся досыць арганічна.

Радзей сустракаюцца зааморфныя матывы. Яны больш старажытнага паходжання, у характары іх трактоўкі яшчэ адчуваецца ўплыў Усходу. Узоры больш позніх дошак, канца 19 — пачатку 20 стагоддзя, асабліва сельскіх майстэрняў, складаюцца з традыцыйных, папулярных у народным мастацтве матываў: зорачак, кропелек, лісточкаў, клетачак. Асабліва частая і любімая была кветка васілька, які звычайна выразалі з трыма пялёсткамі.

Пры ўсім падабенстве ў характары і матывах набоечных дошак, якое выходзіць нават за межы ўсходнеславянскай супольнасці (уключаючы, напрыклад, чэшскія), беларускія ўсё ж крыху вылучаюцца перавагай геаметрычных матываў, дакладнай і



Набоечная дошка. Канец 19 — пачатак 20 ст. Дрэва, метал, разьба. Усходняя Беларусь. ДМЭ.

на першы погляд сухаватай кампазіцыяй. Узор будуецца ў паласе ці, часцей, у сетцы, складаецца са стылізаваных трох-, чатырохпялёсткавых кветачак, кропелек, зорачак, кропак. Падобны характар мелі і рускія набоечныя дошкі 16—17 стагоддзяў. Пазней яны сталі больш дэкаратыўныя, падрабязней дэталізаваныя, што дасягалася шырокім выкарыстаннем металічных частак. Беларускую ж набойку гэтыя працэсы закранулі мала.

Такая геаметрычная сціпласць і стрыманасць, хоць і здаецца скупаватай у дэкаратыўных адносінах, мае ўсё ж сваю непаўторную прыгажосць і прывабнасць. Палосы ўзору з дробных сціплых матываў або тонкія хвалістыя галінкі бясконца бягуць па палатне, ствараючы стрыманы, дакладны празрысты дэкор. Сеткавы ўзор з тых жа элементаў стварае выразны графічны малюнак.

Як відаць, беларуская народная разьба па дрэве пастаянна адчувала ўздзеянне старажытных эстэтычных канцэпцый. Аднак гэта не значыць, што беларускім майстрам было неўласцівае імкненне шукаць і знаходзіць новыя пластычныя вырашэнні, выкарыстоўваць найноўшыя мастацкія дасягненні, ствараць новыя рэчы ці дэкараваць традыцыйнымі матывамі, раней не вядомымі ў народным мастацтве. Асабліва прыкметная становіцца гэтая тэндэнцыя ў канцы 19 ст., калі схільнасць да дэкаратыўнасці выявілася ва ўсіх відах народнага мастацтва. Майстры свядома ці несвядома арыентуюцца на прамысловыя вырабы і творы, убачаныя ў інтэр'ерах сядзіб, палацаў, храмаў і інш. Побач са старажытнымі геаметрычнымі матывамі, выкананымі трохгранна-выемчатай ці контурнай разьбой, пашырэнне набываюць раслінныя, якія нярэдка чаргуюцца з сюжэтнымі сцэнкамі, адлюстраваннямі птушак і жывёл. На дробных вырабах (табакерках, куфэрках, талерках) такая разьба нярэдка выконвалася ў нізкім рэльефе, што для традыцыйнага народнага мастацтва мала характэрна[60]. Такія вырабы побач з традыцыйнымі згадваюцца ў каталогах сельскагаспадарчых і саматужніцка-прамысловых выставак, якія праходзілі ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя ў буйных гарадах Беларусі і за яе межамі. Экспанаваліся талеркі з дэкаратыўнай разьбою, куфэркі, разьбяная мэбля, музычныя інструменты, разьбяныя цыбукі і табакеркі з адлюстраваннямі паляўнічых, сабак, аленяў, арлоў, змеяў, дуплянкі з узорыстай разьбою, карцы «з лапкай», «з павуком», «з конікам», лыжкі «з разьбой» і т.д.[61] У характары адных твораў адчуваецца самадзейная стылістыка, другіх — перайма́льніцтва, трэціх — паточны падыход. Аднак большасць вырабаў па-свойму арыгінальная і своеасаблівая. Адчуваецца, што майстры імкнуліся выказаць подых новага часу, скарыстаць папулярныя кампазіцыі і вобразы. Вылучаюцца такія творы гэткай жа наіўна-рэалістычнай трактоўкай, як, напрыклад, вядомыя паволжскія роспісы і інкрустацыя на прасніцах і донцах. Аднак кола сюжэтаў іншае: адлюстроўваліся не сцэны чаявання і катанняў, а палявання, рэальныя і фантастычныя жывёлы, птушкі і г.д., што збліжае гэтыя вырабы беларускіх майстроў з падобнымі ўзорамі народнага мастацтва Заходняй Еўропы. У іх стылістычным ладзе нярэдка адчуваецца архаіка, што дае падставу казаць пра мадыфікацыю старажытных матываў. Як дапаможныя элементы выступаюць паяскі геаметрычнага арнаменту накшталт неалітычнага:

Набоечная дошка. Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Віцебшчына. ДМЭ.

бардзюры косаштрыхаваных трохвугольнікаў, рамбічная сетка з кругамі на скрыжаваннях і г.д., не кажучы ўжо пра традыцыйныя геаметрычныя і салярныя матывы. Усё гэта дае магчымасць аднесці большасць такіх вырабаў да традыцыйных.

СКУЛЬПТУРА

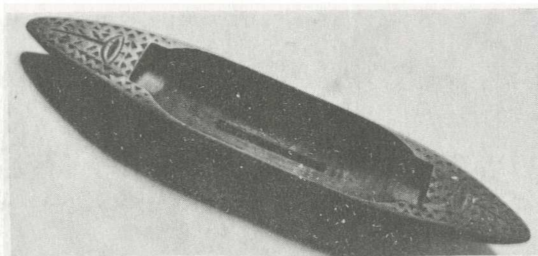
У шырокім сэнсе слова паняцце «скульптура» можа ўключаць досыць разнастайныя вырабы, якія маюць аб'ём, тым больш калі ён вырашаны ў выяўленчым плане: чарпакі, карцы, сальнічкі, пернікавыя дошкі і іншую, як піша А.Чакалаў, «народную, ужытковую пластыку»[62]. У дадзеным жа выпадку гэтае паняцце будзе мець свой сапраўдны сэнс.

Адносіны даследчыкаў да драўлянай скульптуры, гэтага асаблівага віду народнага мастацтва, неадназначныя. Напрыклад, яна з'яўляецца гонарам польскага і літоўскага народнага мастацтва, уключаецца ва ўсе выданні агульнага характару як адзін з найбольш яркіх і пашыраных відаў народнай творчасці. Не абыходзяць скульптуру сваёй увагай даследчыкі народнага мастацтва Украіны (асабліва Закарпацця), Славакіі, Чэхіі. У той жа час выданні па рускім народным мастацтве яе практычна не ўключаюць, абмяжоўваючыся народнай драўлянай цацкай, хоць манаграфічныя публікацыі пра яе прама ўказваюць ці на народнасць вытокаў драўлянай скульптуры, ці на яе непасрэдную прыналежнасць да народнага мастацтва[63].

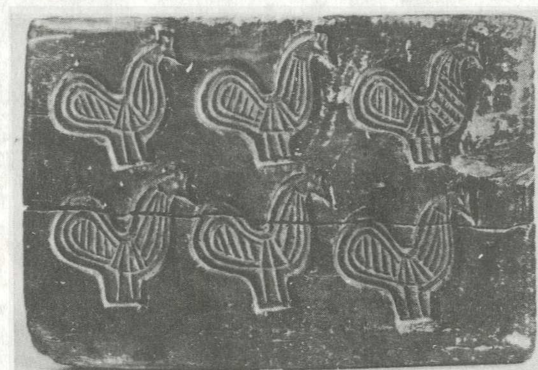
Такая супярэчнасць тлумачыцца некалькімі прычынамі: складанымі адносінамі праваслаўнай царквы да аб'ёмнай скульптуры і адсюль розлай ступенню яе бытавання ў розных народаў, адноснай малавывучанасцю яе, спрэчнасцю пытання і інш. Правільна адзначае польскі вучоны І.Грабоўскі: драўляная скульптура як від народнага мастацтва не такая адзінавобразная, як іншыя яго віды, напрыклад ткацтва. Творы народных майстроў-скульптараў, што працавалі індывідуальна, не заўсёды вылучаліся неабходнай паўнатой стылістычнага адзінства, характэрнай для масавых, пашыраных відаў народнага мастацтва[64]. Сюды ж варта дадаць і яе яўны выяўленчы характар, не ўласцівы народнаму мастацтву.

Аднак развіццё скульптуры па іншых законах не дае падстаў выключаць яе са сферы народнай творчасці, як і не прызнаваць за ёю «права на грамадзянства», пра што некаторы час вяліся дыскусіі[65]. Сёння большасць даследчыкаў сыходзіцца на думцы: паколькі разуменне вобраза ў скульптуры засноўваецца на народнай эстэтыцы, гэта з'яўляецца падставай для таго, каб адносіць яе да народнага мастацтва.

Што да беларускай народнай драўлянай скульптуры, то прычынай яе малой вядомасці з'яўляецца перш за ўсё слабая вывучанасць гэтага віду народнага мастацтва. Нядзіўна таму, што да апошняга часу драўляная скульптура сярод іншых відаў беларускага народнага мастацтва практычна не фігуравала, як быццам бы яе і не было. Уцалелы пасля неаднаразовых антырэлігійных кампаній рэчавы матэрыял, які адносіцца да канца 19 — пачатку 20 стагоддзя і ўяўляе сабой узоры «наіўнага рэалізму», некаторымі даследчыкамі ацэньваецца досыць скептычна. Магчыма, уплыў на гэта аказала рускае мастацтвазнаўства, якое



Чаўнок. Канец 19 ст. Дрэва, даўбанне, разьба. Грушнае Брагінскага раёна. БДМНАП.



Пернікавая дошка. Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Гомельшчына.

лінію развіцця драўлянай культавай скульптуры абмяжоўвае пачаткам 18 ст.[66], у лепшым выпадку — сярэдзінай 19[67]. У Беларусі прафесійная пластыка да 18 ст. таксама занепадае і «сведчыць пра тое, што рэлігійнае мастацтва ўжо не здольна было паказаць перадавыя тэндэнцыі эпохі»[68]. Аднак росквіт народнай драўлянай скульптуры прыпадае якраз на 19 — пачатак 20 стагоддзя, а на тэрыторыі Заходняй Беларусі яна бытавала аж да сярэдзіны 20 ст. Гэта ж датычыць народнай драўлянай скульптуры Польшчы і Літвы, вельмі блізкай да беларускай па сваёй стылістыцы і характары.

Пра вытокі гэтага віду беларускага народнага мастацтва размова ішла ва ўводзінах да раздзела. Іх можна лічыць язычніцкімі агульнаславянскімі. Касцяныя, каменныя, драўляныя, гліняныя фігуркі людзей, жывёл, птушак — адны з першых помнікаў мастацтва. Асабліва была пашырана скульптура ў славянскіх плямёнаў у 1-м тысячагоддзі н.э. Некалькі ўзораў яе дайшло да нашых дзён, сярод іх каменныя ідалы са Шклова і Слоніма. Несумненна, падобныя творы выразаліся з дрэва.

Аднак пра сапраўдны росквіт скульптуры можна гаварыць толькі пачынаючы з 15—16 стагоддзяў галоўным чынам у сувязі з развіццём манументальна-дэкаратыўнай разьбы для аздаблення храмаў. Праваслаўная царква не прызнавала аб'ёмнай скульптуры ў інтэр'еры. Таму майстрам-скульптарам даводзілася ісці на кампраміс: рабіць свае творы ў рэльефе. Нярэдка ў гэтай тэхніцы ствараліся «індывідуальныя вобразы вялікай этычнай сілы. Поўнасцю ўзяў верх антрапамарфізм, прычым антрапамарфізм персаналагізуючы»[69].

Асабліва паскорыла развіццё скульптуры пранікненне на беларускія землі каталіцызму, а з ім — і ўплыву заходнееўрапейскага мастацтва. На працягу 14—18 стагоддзяў развіццё скульптуры адзначана ўсімі вядомымі ў заходнееўрапейскім мастацтве стылямі. У той жа час старажытнарускія і заходнееўрапейскія мастацкія традыцыі творча засвойваліся і перапрацоўваліся мясцовымі майстрамі[70]. Асаблівым

Магдаліна. 19 ст. Дрэва, разьба. Таркачы Дзятлаўскага раёна.

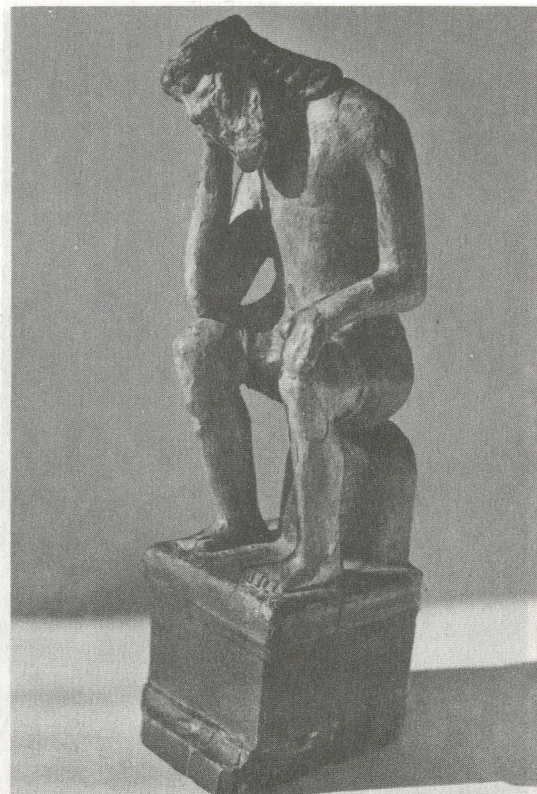
Укрыжаванне. Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Нясвіжскі раён.

каларытам вызначаюцца работы мясцовых разьбяроў, звязаных з уніяцкай царквою. Сваім творам яны надавалі непаўторную, характэрную своеасаблівасць, рэалістычнасць, іх вобразы прыземленыя, жэсты крыху вуглаватыя і натуральныя. Прыкметны ўплыў народных густаў і ўяўленняў — характэрная рыса беларускай школы разьбы, якая ў 18 ст. «цалкам змыкалася з «сялянскім» барока і паступова трансфармавалася ў народнае мастацтва»[71].

Драўляная скульптура 19 — пачатку 20 стагоддзя — гэта ўжо цалкам народнае мастацтва, якое ўзяло ад прафесійных твораў мінулага асноўныя кананічныя схемы, але распрацавала іх у адпаведнасці з уласнымі густам і традыцыямі. Фігуры святых, страціўшы правільнасць прапорцый, выйгралі ў выразнасці, непасрэднасці, яркасці характарыстык. Мадонны сталі «пісанымі прыгажунямі» з ярка-чырвонымі вуснамі і румянымі шчокамі. Цела засмучанага Хрыста паказвалася нібы знявечаным нечалавечым болем. Пятро і Павел нярэдка нагадваюць прысадзістыя сялянскія фігуры з моцнымі жылістымі рукамі і заклапочанымі тварамі (як у творах з в.Прошкава Глыбоцкага раёна, Музей старажытнабеларускай культуры АН Беларусі). Прыёмы мастацкіх вырашэнняў у такіх работах арганічна спалучаюць кананізаваную пастаноўку фігуры, жэсты, выраз твару з чыста народным разуменнем натуры, формы, фактуры.

Наколькі далёкія ад рэлігійных канонаў былі такія творы народных майстроў, сведчаць неаднаразовыя ўказы, што забаранялі такую скульптуру, паколькі «дерзают истесывати её сами неотесанные невежцы и вместо сообразных святым и благообразным лицам... болваны и иуды поставляют...»[72] Аднак гэтыя ўказы асаблівых вынікаў не давалі. Народныя майстры паранейшаму аздаблялі сваімі творамі сельскія храмы і асабліва крыжы, каплічкі, мемарыяльныя слупы і іншыя ўзоры малых формаў. Беларускі падарожнік і даследчык П.Шпілеўскі пісаў у сярэдзіне 19 ст.: «...Погляд падарожніка, пры ўездзе ў Нясвіж, сустракае амаль на кожным кроку драўляныя крыжы, крыжыкі і таксама ка-

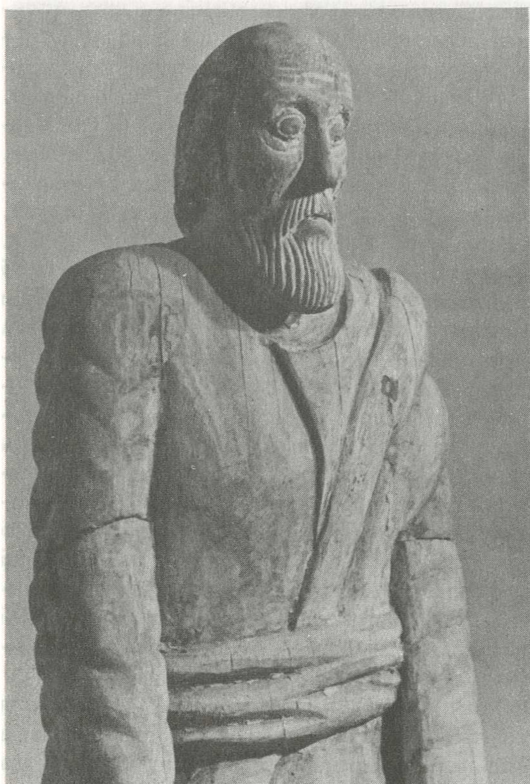
Юрый Пераможац. Канец 19 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Забалаць Воранаўскага раёна. Нацыянальны мастацкі музей (НММ).



Засмучаны Хрыстос. 19 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Вілейскі раён.

пліцы ці вялікія слупы з разьбяной выяваю Маці Божай, Збавіцеля і Іаана Прадцечы. Гледзячы на гэтыя помнікі... можаш назваць гэты край Краінаю Крыжоў, як называюць сваю айчыну жыхары Жмудзі, суседняй з Нясвіжам»[73]. Гэта вельмі каштоўнае сведчанне відавочцы, пацвярджэнне таго, што драўляная скульптура ў Беларусі (у кожным разе, у заходніх яе рэгіёнах, дзе пераважаў каталіцызм) была такім жа пашыраным відам народнага мастацтва, як і ў суседняй Літве, Польшчы, заходняй Украіне, Славакіі. Менш, відаць, была пашырана скульптура на ўсходзе Беларусі, а таксама на Беларускім і Украінскім Заходнім Палессі. Адносна апошняга даследчык украінскага народнага мастацтва М.Мoздыр абмяжоўваецца агульным указаннем на фактары сацыяльна-эканамічнага характару[74]. Думаецца, больш канкрэтна можна казаць пра перавагу праваслаўя на гэтых землях.

Характар традыцыйнай народнай скульптуры і дыяпазон найбольш папулярных сюжэтаў неаспрэчна сведчаць пра перажыткі язычніцкага светапогляду. Многія хрысціянскія святыя ў народнай свядомасці звязваліся з яшчэ дахрысціянскімі багамі-заступнікамі і таму былі папулярныя ў народнай драўлянай скульптуры. У многіх кананічных сюжэтах народным майстрам імпанавалі добра вядомыя і зразумелыя пачуцці смутку, тугі, пакутаў. Бяссільна абвіслае цела Хрыста ў свядомасці майстроў звязвалася з закатаваным чалавекам. Гэта, бадай, самы пашыраны сюжэт ва ўсіх народаў. Гэтак жа папулярны і «Засмучаны Хрыстос», які нагадвае заклапочанага, абяздоленага селяніна. Вядомы ён у Расіі («Збавіцель у цямніцы»), на Украіне («Хрыстос скарботны»), у Літве («Смуткяліс»), Польшчы («Хрыстус фрасаблівы»), практычна паўсюль вызначаючыся блізкай іканаграфічнай схемай. Гэты сюжэт, што ў эпоху позняй готыкі прыйшоў з Захаду, у Польшчы, Літве, заходняй Беларусі, на Правабярэжнай Украіне захаваў характэрную гатычную іканаграфію. Крыху вылучаюцца паўночнарускія ўзоры, дзе Хры-



Апостал Павел. 18 ст. Дрэва, разьба. Прошкава Глыбоцкага раёна. МСБК.

Ян Непамук. Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Чарневічы Глыбоцкага раёна.

стос звычайна паказаны седзячы прама, не абапіраючыся локцем на калена.

Сімвал перамогі дабра над злом, апякун земляробства і свойскай жывёлы — Юрый Пераможца (Юрай, Юрый, Юр'я), пашыраны таксама ў Літве (Юргіс), Польшчы (Ежы), на Украіне (Юрый Змеяборац) і асабліва любімы ў Расіі (Георгій Пабеданосец). Гэты тыпаж, бадай, больш чым іншыя блізкі да фальклорных вобразаў, ён хутчэй нагадвае персанаж народных казак.

Прыкметнае месца ў пантэоне «сялянскіх багоў» займалі апосталы Пятро і Павел. Яны лічыліся добрымі, справядлівымі святымі і ўвасабляліся як сяляне-працаўнікі. З гэтымі вобразамі звязваўся народны сельскагаспадарчы каляндар, і натуральна, што яны атрымалі адлюстраванне і ў фальклоры: «Калі на Пятра пойдзе дождж, будзе жыта, як хвошч», «Пётра ў касу звоніць, а Паўла граблі робіць», «Прыйшоў Пятрок — адарваў лісток», «На Пятра баба хлеба напякла», «Калі Пётра з Паўлам плачуць, дык людзі тыдзень сонца не ўбачаць». Найбольш яркай ілюстрацыяй фальклорнасці гэтых вобразаў могуць быць ужо згаданыя скульптуры з в.Прошкава Глыбоцкага раёна. Вобразы Пятра і Паўла настолькі пазбаўлены кананічнасці, што іх сакральная прыналежнасць распазнаецца хіба што па характэрным адзенні.

Апостал Пётр. Канец 19 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Забалаць Воранаўскага раёна. НММ.

Як трапна заўважаюць даследчыкі, «аналіз народнай скульптуры патрабуе адмовы ад звычайнай формы разгляду мастацкага твора — гэта вызначаецца спецыфікай народнай творчасці»[75]. Спробы супрацьпастаўляць прафесійную скульптуру мінулых стагоддзяў творам народных майстроў 19 — пачатку 20 стагоддзя наўрад ці правамерныя, як неправамерна параўноўваць, напрыклад, мануфактурны фаянсавы посуд і народныя ганчарныя вырабы. І калі, паводле Я.Праснова, руская (можна было б дадаць — усходнеславянская ў цэлым) драўляная скульптура адрозніваецца «ад нямецкай і іспанскай пластыкі 15—18 стагоддзяў, для якой часам характэрны непрыемныя элементы містычнай экзальтацыі і перабольшанай натуралістычнай экспрэсіўнасці вобраза»[76], то ў значнай ступені гэта ж адрознівае творы прафесійных майстроў ад работ народных скульптараў-разьбяроў. Узоры прафесійнай скульптуры 16—18 стагоддзяў з багатых храмаў пластычнай дасканаласцю могуць выклікаць захапленне, а майстэрствам перадачы пакутаў — нават містычны жах, але наўрад ці яны крануць такой непасрэднасцю, шчырасцю, эмацыянальнасцю, як творы майстроў-самавукаў. Нярэдка ствараецца ўражанне, што анатамічныя несувымернасці, характэрныя для ўзораў «народнага прымітыву», дапускаліся свядома. Напрыклад, буйныя, вузлаватыя, зусім не «божыя» кісці і ступні згаданых скульптур Пятра і Паўла куды больш адпавядаюць народным уяўленням пра «сваіх» багоў, чым анатамічная дакладнасць прапорцый, не надта важная для выразнасці і эмацыянальнай насычанасці вобраза. Гэтую характэрную асаблівасць драўлянай скульптуры практычна ва ўсіх народаў, дзе яна бытавала, адзначаюць многія даследчыкі, заўважаючы таксама, што на гэта ўплывалі і тэхнічныя асаблівасці творчасці: народныя майстры звычайна пачынаюць выразаць скульптуру з верхняй часткі, якая ў рэшце рэшт аказваецца буйнейшай за астатнія.

Пры ўсёй своеасаблівасці драўляная скульптура выяўляе нямала агульнага з іншымі відамі народнага мастацтва. Гэта

выяўляецца, напрыклад, у арыгінальным дэкаратыўным вырашэнні дэталяў: рытмічным чарговым складак адзення, пасмаў валасоў і г.д. Характэрна для скульптуры і сіметрычная, статычная трактоўка, разлічаная на франтальны агляд, паколькі стаяла яна звычайна пры сцяне ці вісела на ёй. Нярэдка такія творы вырашаліся з адпаведным афармленнем, звычайна ў выглядзе скрыначкі-нішы, якая не толькі ахоўвала скульптуру ад непагадзі, але і выконвала ролю своеасаблівага тэатрыка накшталт традыцыйнай батлейкі. Найбольш характэрныя ўзоры з Панямоння, як і з суседняй Літвы, дзе традыцыя ўстаноўкі каплічак, мемарыяльных слупоў, памятных знакаў са скульптурай вельмі пашырана.

Афарбоўка была характэрнай асаблівасцю народнай скульптуры як у беларусаў, так і ў іншых народаў. З аднаго боку, роспіс надаваў творам большую выразнасць, з другога — засцерагаў ад вільгаці. І ўсё ж народныя майстры не маглі здрадзіць прыроджанаму адчуванню матэрыялу. Дрэва адчуваецца і пад фарбай. Яно мае характэрную драўнінную грань. Відаць, як рухаўся разец майстра, як супрацiўлялася стыхія матэрыялу, як крышталізавалася, прабівалася скрозь яе духоўнасць — смутак, туга, пакуты. Поза святога з рэалістычнага пераводзіцца ў знакавы план, рух і жэсты фіксуюцца, нібы застываюць. І гэта ўжо не рух, а знак тугі, замілавання, болю і г.д.

Фарбуючы свае работы, майстры зусім не імкнуліся да натуралізму, паліхромію вырашалі досыць дэкаратыўна, лакальнымі сакавітымі колерамі. Гэта таксама адна з праяваў сувязі драўлянай скульптуры з іншымі відамі народнага мастацтва — ткацтвам, ганчарствам, размалёўкай, дзе колер выконваў важную ролю.

У той жа час драўляная скульптура прыкметна вылучаецца сярод іншых традыцыйных відаў народнага мастацтва перш за ўсё сваім выяўленчым, станковым характарам. Калі ганчарства, ткацтва, пляценне і іншыя традыцыйныя віды народнага мастацтва бывалі масава, выпрацоўваючы характэрныя для пэўнага рэгіёна асаблівасці, то майст-

Хрыстос перад Пілатам. 18 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Гродзеншчына. НМГК.

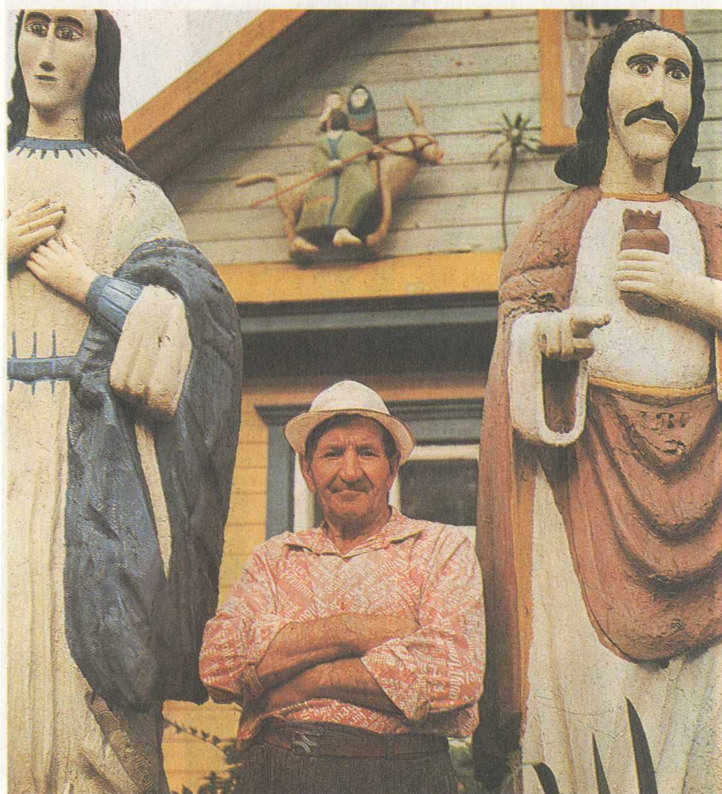
Прадстаячая. 19 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Стаўбцоўскі раён.

ры, у якіх выяўляўся талент скульптара, звычайна былі адзінкавай з'яваю на цэлае наваколле і працавалі ў залежнасці ад уласных здольнасцяў, майстэрства, светаўспрымання — катэгорый, якія сёння вызначаюць паняцце «самадзейнасць». Таму ў народнай скульптуры цяжка вызначыць нейкія лакальныя, рэгіянальныя і нават нацыянальныя адрозненні[77]. Усе адзначаныя асаблівасці беларускай народнай драўлянай скульптуры — як фармальныя (статычнасць, франтальнасць, дэкаратыўнасць, арнаментальнасць), так і эмацыянальна-псіхалагічныя (эмацыянальнасць, шчырасць, непасрэднасць) — у большай ці меншай ступені ўласцівыя таксама паўночнарускай, украінскай, літоўскай, польскай, славацкай народнай скульптуры. З пэўнай доляй умоўнасці можна казаць пра гатычную падоўжанасць ці барочную экспрэсію скульптуры заходніх народаў (у тым ліку Літвы і Правабярэжнай Украіны) і больш мяккую пластыку і сплошчанасць рускай скульптуры. У беларускай больш аналогій з творамі заходніх суседзяў — і па адзначаных фармальна-псіхалагічных прыкметах, і па часе яе найбольшага развіцця (19 — пачатак 20 стагоддзя), і па прызначэнні (экспанавалася на адкрытым паветры з архітэктурай малых формаў).

Здавалася б, гэтая арыгінальная пластыка, амаль не маючы грунту для далейшага развіцця, згасне разам з заняпадам культуры, звязанай з хрысціянскім культам. Аднак сёння мы маем шмат прыкладаў арганічнага і творчага пераўвасаблення яе традыцый у іншых жанрах драўлянай пластыкі: фальклорным, бытавым, гістарычным і інш.

Вылучыўшы ў багатай карціне сучаснай драўлянай пластыкі творы майстроў, якія арганічна прадаўжаюць яе традыцыі, можна вызначыць дзве асноўныя лініі гэтага развіцця. Першая — дзейнасць народных майстроў непасрэдна ў сферы культавай скульптуры. Праўда, яе прадстаўляюць толькі некалькі разьбяроў старэйшага пакалення з заходніх рэгіёнаў Беларусі, якія памятаюць яшчэ параўнаўча нядаўнія часы, калі гэты від народнага мастацтва быў

Скульптар-разьбяр П.Зяляўскі са Слабодкі Браслаўскага раёна. 1990.



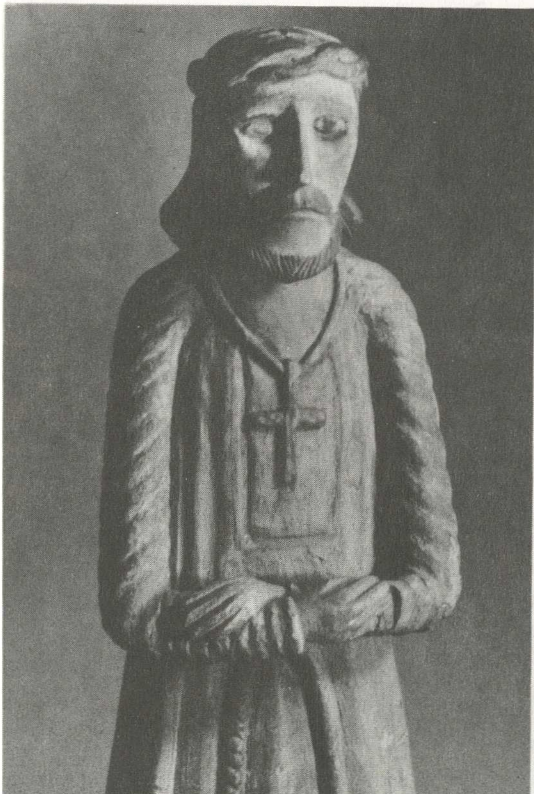
Варвара. 19 ст. Дрэва, разьба, паліхромія. Старынкі Валожынскага раёна.

вельмі пашыраны. М.Валуевіч (1908—1989) з в.Глушыца Астравецкага раёна выразаў невялікія скульптуры, прызначаныя для інтэр'ера. П.Зяляўскі (1917—1995) з в.Слабодка Браслаўскага раёна свае манументальныя творы ўстанаўліваў прама ў агародчыку, выконваў таксама заказы мясцовых касцёлаў. Апошнім часам, з адраджэннем рэлігіі, зварот майстроў да культавай тэматыкі, трэба думаць, будзе набываць пашырэнне.

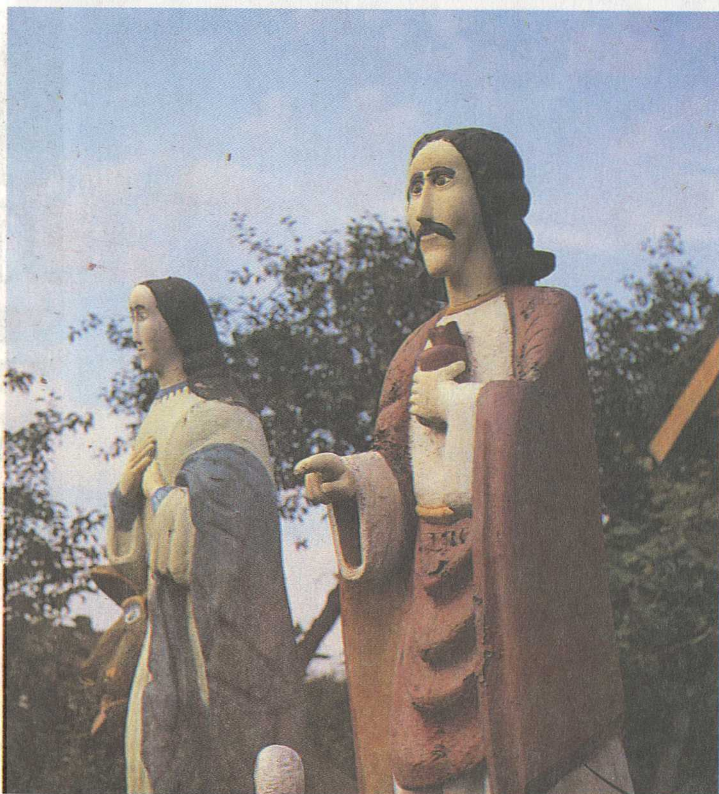
Зразумела, што гэтыя адзінкавыя майстры не вызначаюць стану сучаснай драўлянай пластыкі, у той час як, напрыклад, у Літве ці Польшчы сакральная тэматыка і сёння ў творчасці майстроў-разьбяроў вядучая.

Другая лінія, якая дамінуе ў сучаснай драўлянай скульптуры і дазваляе залічваць яе да сучаснага народнага мастацтва, вызначаецца апасродкаваным працягам традыцый скульптуры сакральнага характару. Тэматыка такіх работ іншая, аднак характарам, стылістыкай, вобразнасцю яны выяўляюць непасрэдныя аналогіі з колішнімі. У аднолькавай меры гэта датычыць і творчасці майстроў, што калісьці рэзалі скульптуру сакральнага характару, і тых, хто па ўзросце ці іншых прычынах непасрэдных адносінаў да яе не меў.

Найбольш арганічна працэс праламлення традыцый прыкметны ў творчасці вядомага народнага майстра-разьбяра А.Пупкі (1893—1984) з г.п. Івянец Валожынскага раёна. У першыя дзесяцігоддзі 20 ст. ён выразаў культавую скульптуру менавіта таго плану, пра які гаварылася. Былі ў яго і настольныя ўкрыжаванні, і невялікія скульптуркі для прыдарожных каплічак і крыжоў, і вялікія двухметровыя фігуры святых для мясцовых касцёлаў. У пасляваенны час майстар звярнуўся да кампазіцый іншага плану. Ён перастаў карыстацца фарбамі, адкрыў дрэва, хоць дасягнуць прыгожай фактуры яму ўдавалася не заўсёды. У іншым жа пошукі былі паспяховыя і арганічныя. Стан смутку, тугі, які дамінаваў у культавай скульптуры, натуральна выражаны ў вобразах сялянскіх тыпажоў мінулага. Іх у А.Пупкі цэлая галерэя: касцы,



Хрыстос перад Пілатам. Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Глыбоцкі раён.



П.Зяляўскі. Хрыстос і Марыя. 1980-я гады. Дрэва, разьба, паліхромія. Слабодка Браслаўскага раёна.

жнеі, сейбіты, лірнікі, жабракі, героі народных казак, фальклорныя вобразы і інш. Жэсты, хоць і набылі пэўную свабоду, паранейшаму запаволена-рытуальныя і вызначаюць не столькі рух, колькі стан вобразаў. Адсюль іх значнасць, псіхалагічная напоўненасць.

З пачатку 1980-х гадоў цікава заявіў пра сябе І.Супрунчык (1946 г.н.) з в.Цераблічы Столінскага раёна. Яго манументальныя (і памерамі, і характарам) кампазіцыі на тэмы народнага побыту выяўляюць амаль прамыя аналогіі з традыцыйнай драўлянай скульптурай. Да таго ж многія з іх, як і традыцыйная скульптура, прызначаны для ўстаноўкі ў прыродным акружэнні.

Крыху іншая стылявая накіраванасць у працах В.Альшэўскага (1904—1994) з Мінска. Ён выразаў фігуркі жывёл, сцэнкі з жыцця лесу, паказваў людзей за працай. Вялікую ўвагу ўдзяляў майстар прапрацоўцы фактуры. Дамагаючыся прыгожай паверхні, ён пакідаў месцамі сляды разца, месцамі гладка зашліфоўваў паверхню, выяўляючы структуру драўніны. Фактура і святлоценявая мадэліроўка дапамагалі яму падкрэсліць сілу, веліч жывёл, якія часцей за ўсё паказваліся ў спакойным стане. Звяры яго масіўныя, грузныя, дабрадушныя, нават лютыя львы нагадваюць рахманых сабак. Адчуваецца, што майстар ведаў натуру, аднак ўзнаўляў яе па-свойму, свабодна мадэляваў, не бянтэжачыся з дыспрапорцыі і дэфармацыі, дабіваючыся ўражлівай выразнасці. Вядома, усе гэтыя прыёмы магчымыя і ў прафесійным мастацтве, аднак у майстра свая, асаблівая народная стылістыка. Ён ішоў не столькі ад натуры, колькі ад свайго ўяўлення пра яе, і таму нараджаліся творы сапраўды народныя.

А.Міхеенка (1930 г.н.) з Полацка працуе звычайным кравецкім нажом. Гэта вызначыла своеасаблівую пластыку, якая ўяўляе сабой мазаіку плоскасцяў. У яго творах няма плаўных ліній і мяккіх пераходаў. Шматгранныя плоскасці то здрабняюцца, мадэлююць твар, то павялічваюцца, выцягваюцца, вызначаючы адзенне. Драўляная разьба гранічна адчувальная. Выразае ён

Скульптар-разьбяр А.Пупка з Івянца Валожынскага раёна. 1976.

Скульптар-разьбяр М.Рышкевіч з Бешанак Лідскага раёна. 1986.

часцей фігуркі людзей, трактуючы іх у жанравым плане, з гумарам. У работах А.Міхеенкі няма манументальнасці, сімволікі жэстаў, уласцівых скульптурам А.Пупкі. Жэст часовы, знарочысты, ён не раскрывае душу і характар персанажа. Мадэліроўка накіравана на чыста знешняе, дэкаратыўнае вырашэнне формы.

Яркай арыгінальнасцю вызначаюцца сюжэтныя сцэнкі М.Тарасюка (1932 г.н.) з в.Стойлы Пружанскага раёна. На плеценых з лазы падстаўках ён кампануе добра вядомыя яму сюжэты: ткачыха за кроснамі, будаўніцтва хаты, смаленне вепрука, сялянскі падворак і інш. Не надта заклапочаны пластычным бокам сваіх твораў, майстар галоўную ўвагу ўдзяляе дакладнасці атрыбутыкі, як мага больш правільнаму адлюстраванню працоўных сюжэтаў і бытавых сцэнак. Гэта яркі ўзор «наіўнага рэалізму» — пашыранага ў народнай скульптуры мастацка-стылявога напрамку.

Разгледжаныя работы сучасных разьбяроў прадстаўляюць розныя стылявыя накірункі драўлянай пластыкі. Адны з іх сваім характарам, стылістыкай, своеасаблівым «народным духам» выяўляюць прамыя ці апасродкаваныя аналогіі з традыцыйнай народнай скульптурай, хоць тэматыка іх іншая. Другія ж, галоўным чынам працы маладых рэзьбяроў, нярэдка з пэўнай прафесійнай падрыхтоўкай, у большасці выпадкаў пераймаюць творы прафесійнага мастацтва, іх асаблівасці і стылістыку або чыста фармальна, без глыбокага ўнутранага зместу, адлюстроўваюць фальклорныя і літаратурныя вобразы, гістарычныя тэмы і нават сюжэты традыцыйнай культавай скульптуры. Гэта яўная самадзейнасць, і таму ўяўляецца неапраўданым залічаць творчасць усіх непрафесійных разьбяроў да сучаснага народнага мастацтва, як гэта яшчэ бывае[78]. Нельга не згадзіцца з А.Чакалавым, што «доўгі час падобныя падробкі пад скульптуру лічыліся адзіна сапраўднай сучаснай народнай творчасцю»[79]. Такая метадалагічная неперабортлівасць не толькі размывае крытэрыі ацэнак, але і не дае майстрам патрэбных арыенціраў у іх творчасці, скіроўвае на больш лёгкі шлях знешняга перамальніцтва.

А.П у п к а. Мая доля. Лірнік. 1979. Дрэва, разьба. Івянец Валожынскага раёна.

ДРАЎЛЯНАЯ ЦАЦКА

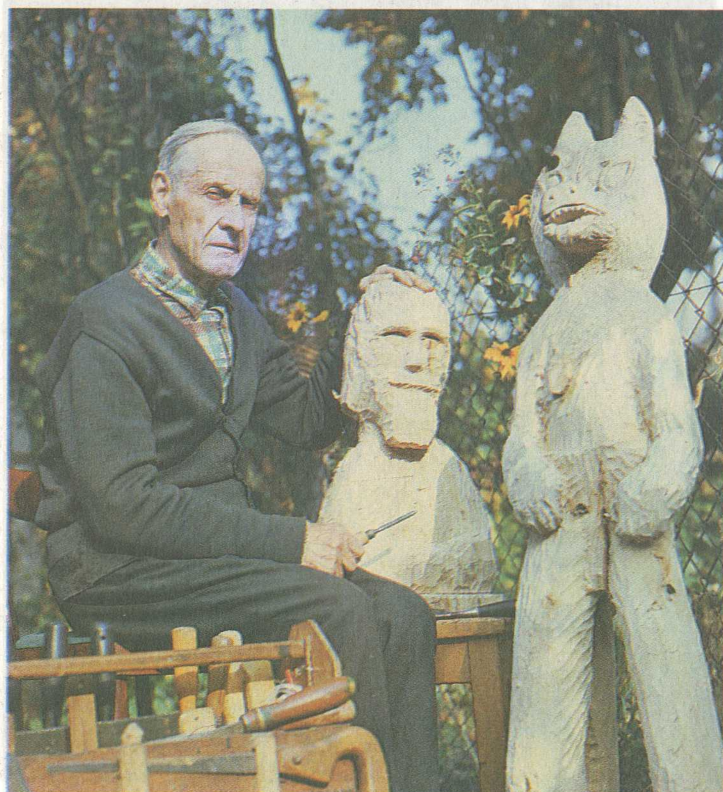
Цікавы, своеасаблівы, але даўно забыты і практычна не даследаваны раздзел мастацкай дрэваапрацоўкі — выраб драўлянай цацкі. Колішніх яе ўзораў не мае ніводзін музей Беларусі. У некаторых музеях за яе межамі (Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу, Гісторыка-этнаграфічны музей у Вільнюсе) захоўваюцца толькі адзінкавыя творы, сабраныя беларускімі этнографамі ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя. Гэтыя ўзоры, а таксама звесткі інфарматараў даюць магчымасць пакуль што толькі ў самых агульных рысах асвятліць забытую галіну нашай культуры.

У большасці выпадкаў народная драўляная цацка ўяўляе сабой надзвычай спрошчанае, схематычнае ўвасабленне фігуркі чалавека, жывёліны, птушкі. Відаць, справа тут не толькі ў адносінах дарослых майстроў да такіх «несур'ёзных» вырабаў, але і ў асаблівасцях дзіцячай псіхалогіі, якая не патрабуе поўнага рэалізму. Дастаткова толькі нейкага намёку, сімвалу, а іншае дапоўніць дзіцячая фантазія. Драўляная цурка, на якой некалькімі ўдарамі сякеры ці нажа акрэслены галава і рукі, пазначаны нос, вочы, рот, магла быць фігуркай чала-

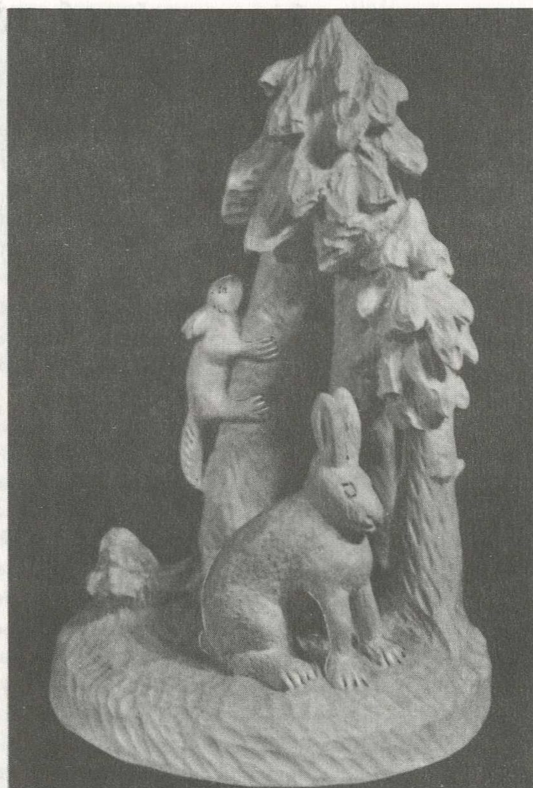
века. Такой жа ўмоўнасцю вызначаліся і фігуркі жывёл. Падобныя ўзоры звяртаюць на сябе ўвагу не столькі прастатой і прыблізнасцю выканання, колькі своеасаблівай манументальнасцю і нерасчлененасцю формаў, у якіх адчуваюцца адгалоскі старажытнага рытуальнага прызначэння цацкі. Як вядома, найбольш цікавыя ўзоры падобных вырабаў захаваліся на рускай Поўначы[80], але ў старажытнасці яны былі тыповымі і на іншых тэрыторыях, у тым ліку, несумненна, і на Беларусі.

Спалучэнне рытуальных і займальных функцый асабліва ярка ілюструюць цацкі ў выглядзе птушак. Звяртае ўвагу прастата і адначасова дасціпнасць іх выканання. Драўляная цурка збольшага апрацоўвалася ў выглядзе птушынага тулава, а на месцы хваста расшчэплівалася на асобныя лучынкі, якія веерападобна разводзіліся ў бакі. З другой цуркі гэткім жа чынам рабіліся крылы, якія мацаваліся ўпоперак тулава. Падвешаная на нітцы, лёгкая ажурная фігурка паволі лунала ў патоках паветра. Як у беларусаў, так і ў іншых народаў такія птушкі выконвалі перш за ўсё рытуальнае прызначэнне. Іх падвешвалі на покуці перад абразамі, а таксама над дзіцячай калыскай, дзе яны служылі не толькі забавай, але і абярэгам ад «нячыстай сілы».

Найбольшае пашырэнне (магчыма, і больш позняе паходжанне) мелі механічныя цацкі — з нескладанымі прыстасаваннямі для імітацыі нейкага працэсу, дзеяння, руху. Вычасанае з калодкі тулава каня на чатырох калочках-нагах, з вераўчаным хвастом і прыблізна вырашанай галавой мацавалі на дошцы, да яе прыбівалі 4 адпілаваныя ад кругляка колы. У майстра з адмыслова ведным мастацкімі задаткамі такія вырабы маглі ўяўляць сабой сапраўдны твор народнай скульптуры, для дзяцей жа галоўнай была здольнасць такіх цацак рухацца ці выконваць нейкую іншую работу. Тэхнічнае вырашэнне гэтых задач не можа не здзівіць прастатой і арыгінальнасцю. Напрыклад, на тонкай дошчачцы-лапатцы ў кружок саджалі фігуркі ў выглядзе куранят. Да іх рухомых шыек мацавалі ніткі, прапускалі іх пад дошчачку і завязвалі ў пучок, да якога



Скульптар-разьбяр В.Альшэўскі з Мінска. 1986.



В.Альшэўскі. Заяц. 1982. Дрэва, разьба. Мінск.

падвешвалі грузік. Калі дошчачку пагойдваць, кураняты па чарзе «дзяўбуць зерне». Такая цацка канца 19 стагоддзя з Гомельшчыны ёсць у Дзяржаўным музеі этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу. Там жа захоўваюцца і «Кавалі» з Магілёўшчыны, механізм дзеяння якіх агульнавядомы: аснову цацкі складаюць дзве гарызантальныя планачкі, да іх як рычагі прымацаваны ногі фігурак. Калі верхнюю планачку пасоўваць управа-ўлева адносна ніжняй, фігуркі па чарзе б'юць малатком па кавадле. На гэтым жа прынцыпе засноўваліся і іншыя цацкі парнага дзеяння: бараны б'юцца лбамі, мужык з мядзведзем пілуюць бервяно і інш.

Папулярны ў колішнім народным побыце працэс распілоўкі бярвення на дошкі таксама прыцягваў увагу майстроў-цацачнікаў. Адзін з варыянтаў уяўляў сабою пілавальшчыка-адзіночку. З дошчачкі выразалі сілуэт накшталт чалавечай фігуры ў фас, у плечы ўстаўлялі дзве палачкі-рукі, а ў іх вертыкальна мацавалі «пілу» з трэскі. На ніжні завостраны канец яе надзявалі грузік (напрыклад, звычайную бульбіну), які служыў процівагай. Цацку ставілі на край стала, і яна паволі пагойдвалася, «пілавала на дошкі» ўяўнае бервяно.

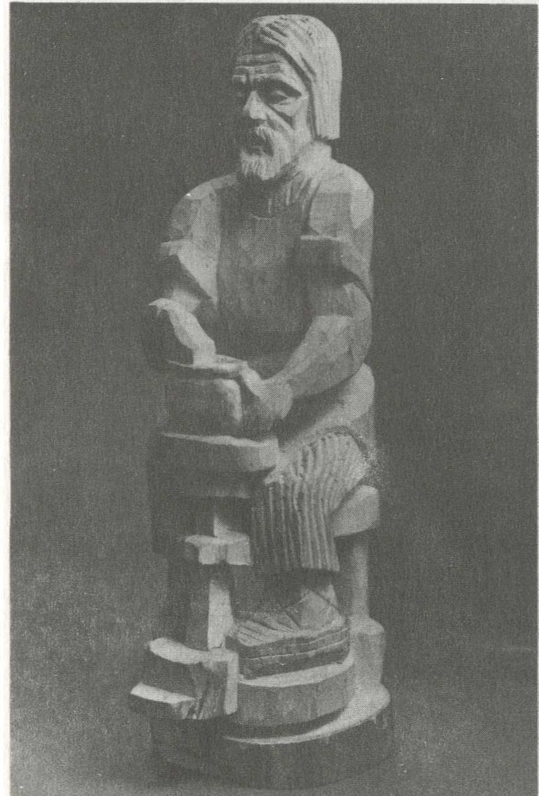
Больш складаную канструкцыю ўяўлялі парныя пілавальшчыкі, адзін з якіх стаяў на дошчачцы-аснове, другі — на перакладзіне, што імітавала сталюгу для распілоўкі бярвення. Праз яе стойкі і «пілу», за якую трымаліся фігуркі, прапускаўся каленчаты рычажок — у старажытнасці з палачак, пазней — з дроту. Калі круціць за рычажок — фігуркі заўзята «пілуюць».

Бытавала і шмат іншых простых, але дасціпных вырашэнняў: матылі махаюць крыламі, салдаты выстройваюцца ў шарэнгі, дзятлы дзяўбуць дрэва і інш.

Агульная асаблівасць беларускай народнай драўлянай цацкі, пераш за ўсё механічнай, — гранічная абагульненасць і ўмоўнасць формаў. Фігуркі ў большасці выпадкаў плоскія, профільныя, вырашэнне сілуэтнае, схематызаванае. Як відаць, асноўнай задачай, якой кіраваліся майстры, было не пластычнае вырашэнне (як, напры-

М.Р ы ш к е в і ч. Селянін. 1987. Дрэва, разьба. Бешанкі Лідскага раёна.

А.П у п к а. Ганчар. 1972. Дрэва, разьба. Івянец Валожынскага раёна.



клад, у глінянай цацкі), а імітацыя руху, дзеяння, працоўнага працэсу. Гуляючы такімі цацкамі, дзеці адначасова выпрацоўвалі вобразнае ўяўленне, засвойвалі неабходныя жыццёвыя навыкі працы. Гэтыя асаблівасці збліжаюць беларускую драўляную цацку з аналагічнымі вырабамі многіх суседніх народаў (хіба толькі ўзоры з вядомага расійскага цэнтра цацкі — сяла Багародскае — вызначаюцца большай распрацаванасцю і дэталізацыяй фігурак). Такое стылістычнае падабенства выклікана аднолькавым падыходам да вырашэння канструкцыйна-мастацкіх задач, блізкімі традыцыямі, культурнымі ўзаемаўплывамі. Звычайна цацкі выраблялі да кірмашоў, куды з'язджаліся майстры не толькі бліжэйшага наваколля, але і здалёку. Гэтым тлумачыцца адсутнасць ярка выяўленых лакальных асаблівасцяў беларускай драўлянай цацкі. Да таго ж трэба ўлічыць, што выраб яе ў Беларусі не меў характару шырокаразвітага промыслу, як, напрыклад, у Расіі, дзе такім рамяством займаліся нярэдка цэлыя паселішчы, выпрацоўваючы пры

Г. Рабіза. Касец. Жанчына з граблямі. 1984. Дрэва, разьба, паліхромія. Капыльшчына Глыбоцкага раёна.

гэтым мясцовую стылістыку і характар. Беларускія майстры выраб цацкі лічылі пабочным заняткам, займаліся ім звычайна сталяры, бондары, мэбельшчыкі, выкарыстоўваючы розныя адыходы матэрыялу ад асноўнага занятку. Зразумела, што ў іх творчасці нярэдка пераважаў індывідуальны пачатак, да таго ж стылістыка вырабаў вызначалася не толькі мясцовымі традыцыямі, але і ўзорамі, перанятымі на рынках і кірмашах.

Рэдкія ўцалелыя ўзоры беларускай драўлянай цацкі 19 — пачатку 20 стагоддзя даюць падставу меркаваць, што расфарбоўкі ці размалёўкі яна не мела, і гэта цалкам стасуецца з агульным характарам беларускага народнага мастацтва. Але па ўспамінах інфарматараў, на перадваенных кірмашах масава прадаваліся цацкі з яркай размалёўкай анілінавымі фарбамі. Пэўна, гэта позняя з'ява, выкліканая агульным ростам дэкаратыўнасці беларускага народнага мастацтва ў 20 стагоддзі, даступнасцю розных хімічных фарбавальнікаў, актыўнымі міжэтнічнымі кантактамі. Так, у многіх беларускіх паселішчах (асабліва ўсходніх) на рынках і кірмашах можна было бачыць майстроў з цэнтральнай Расіі[81], якія гандлявалі сваім ярка размаляваным «щепным товаром». Няма сумнення, што дасканалая з тэхнічнага і мастацкага боку прадукцыя вядомых расійскіх промыслаў драўлянай цацкі служыла ўзорам і для беларускіх майстроў, хоць стылістычна іх творы ўсё ж бліжэй да літоўскіх, польскіх, славацкіх.

Сённяшняя дзіцячая драўляная цацка прамысловай вытворчасці прыкметна адрозніваецца ад традыцыйнай. Аднак у многіх яе ўзорах прынцыпы формаўтварэння і асабліва дасціпнасць і прастата канструкцыйнага вырашэння яўна «пазычаны» ў колішніх народных майстроў-цацачнікаў. Ёсць цікавыя прыклады адраджэння гэтага віду народнай драўлянай пластыкі сучаснымі майстрамі, як, напрыклад, В.Палтаржыцкім з Мінска, які мэтанакіравана займаецца аднаўленнем яе колішніх узораў з захаваннем традыцыйнай стылістыкі і канструкцыйных прынцыпаў. Зразумела, што яго вырабы — ужо не столькі дзіцячая цацка, колькі творы мастацка-этнаграфічнага, музейнага, выставачнага прызначэння.

Да гэтага ж віду народнай драўлянай пластыкі стылістычна далучаюцца і персанажы народнага вандроўнага лялечнага тэатра —

батлейкі. Уцалелыя яе ўзоры 19 стагоддзя з усходу Беларусі (Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу) сведчаць, што батлеечныя лялькі выраш аліся крыху больш вобразна і пазнавальна. Гэта тлумачыцца іншай спецыфікай іх прымянення — не як дзіцячай цацкі, а як персанажаў народнага тэатра. Адсюль — пэўная дэталізацыя рысаў твару, імітацыя характэрнага адзення з абрэзкаў тканін і інш. Праўда, вырашэнне далёкае ад натуралізму, адчуваецца заўсёднае імкненне народных майстроў да абагульнення, але пры гэтым кожная фігурка вызначаецца яркай вобразнасцю і тыпажнасцю. Гэтымі прынцыпамі карыстаюцца сучасныя майстры, якія не без поспеху спрабуюць адрадзіць традыцыі старажытнага народнага тэатра батлейкі.

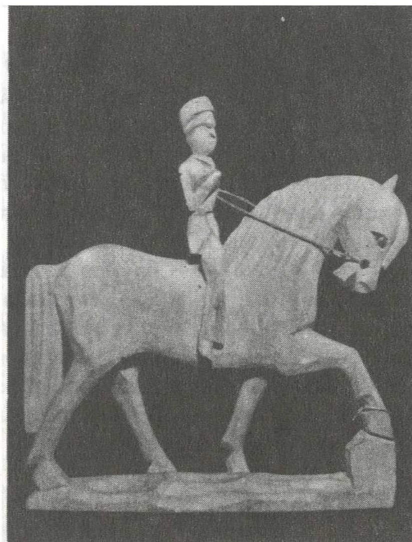
* * *

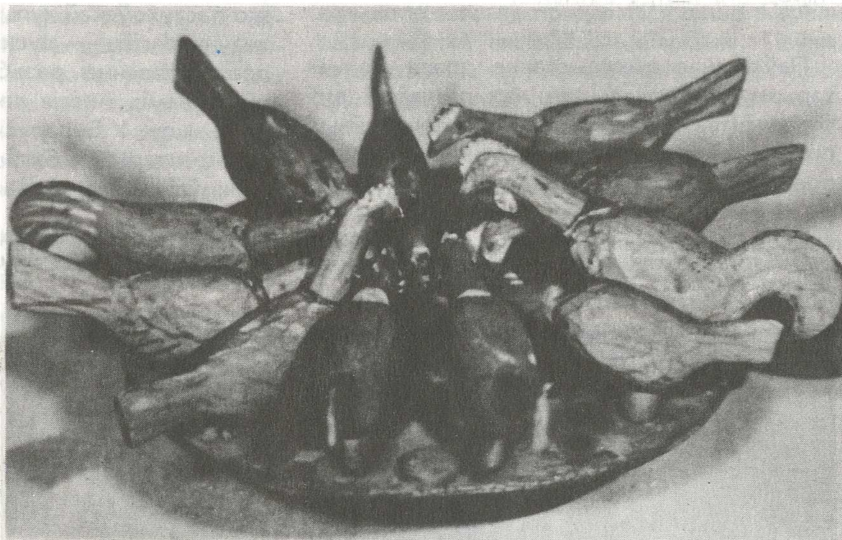
Паўсюднае выкарыстанне дрэва як матэрыялу універсальнага, прыдатнага і для будаўніцтва, і для вырабу разнастайных прадметаў побыту, прылад працы, мэблі, посуду, транспартных сродкаў і г.д., вылучае яго мастацкую апрацоўку на адно з першых месцаў сярод іншых відаў народнага мастацтва Беларусі. Па сутнасці, у гэтых адносінах Беларусь не ўяўляе якога-небудзь выключэння ва ўсёй Еўропе, у кожным разе ў лясной яе паласе. На дзіва блізкія і прыёмы апрацоўкі матэрыялу, характар разьбы, формы многіх вырабаў. Пэўна, агульнаеўрапейскай асаблівасцю можна лічыць перавагу скульптурна-пластычных формаў вырабаў, у большай ці меншай ступені падкрэсленых трохгранна-выемчатай разьбой геаметрычнага характару, таксама досыць блізкай на ўсёй тэрыторыі Еўропы.

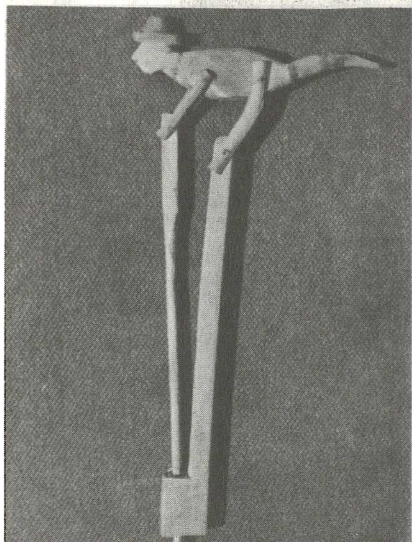
Аднак ступень пашырэння разьбы была розная. Найбольш развітыя і дасканалыя яе формы адзначаны ў карпацкім рэгіёне з яго пастухоўскай культурай. Другі не менш значны рэгіён — руская Поўнач і Паволжа, дзе бытаванне разьбы выклікана іншымі прычынамі: многія яе віды мелі характар промыслу. У Беларусі абодва гэтыя асноўныя фактары не былі вызначальныя, а калі яшчэ ўлічыць асаблівасці яе грамадска-эка-

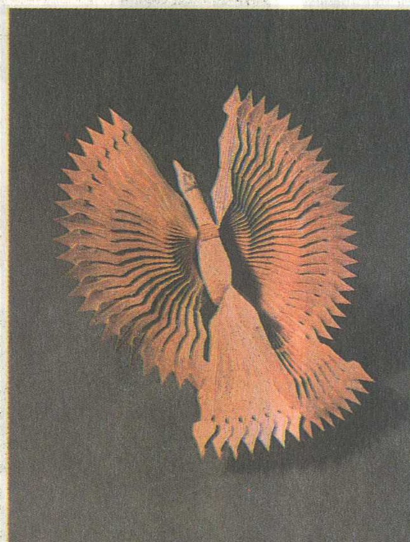
І.Супрунчык. Свацця. 1984. Дрэва, разьба, паліхромія. Цераблічы Столінскага раёна. МСБК.

І.Супрунчык. Маці. 1980-я гады. Дрэва, разьба, паліхромія. Цераблічы Столінскага раёна. МСБК.









М.Т а р а с ю к. Пілавальшчыкі. 1986. Дрэва, разьба, паліхромія, пляценне з лазы. Стойлы Пружанскага раёна.

Лялька з батлейкі «Антоніха». 1-я палова 19 ст. Дрэва, разьба, абрэзкі тканін. Быхаўскі раён. ДМЭ.

Цацка «Коннік». Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Магілёўшчына. ДМЭ.

Лялька з батлейкі «Цар Ірад». 1-я палова 19 ст. Дрэва, разьба, абрэзкі тканін. Быхаўскі раён. ДМЭ.

Цацка «Кураняты». Канец 19 ст. Дрэва, разьба. Гомельшчына. ДМЭ.

Цацка «Гімнаст». Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Браслаўскі раён.

Голуб. 1981. Дрэва, разьба. Заверша Драгічынскага раёна.

намічнага развіцця, становіцца зразумелая тая дэкаратыўная стрыманасць, якая вызначае большасць вырабаў беларускіх майстроў-дрэваапрацоўшчыкаў. Многія даўбана-разьбяныя вырабы ўражваюць нейкай першабытнай суровасцю і магутнасцю формаў, па характары вельмі блізкіх да найбольш старых вырабаў рускай Поўначы, Левабярэжнай Украіны, народаў Прыбалтыкі, Скандынавіі — г.зн. тых тэрыторый усходняй і паўночнай Еўропы, дзе доўгі час у падобных грамадска-эканамічных умовах паўпатрыярхальнага побыту захоўваліся старажытныя формы вырабаў і матывы разьбы.

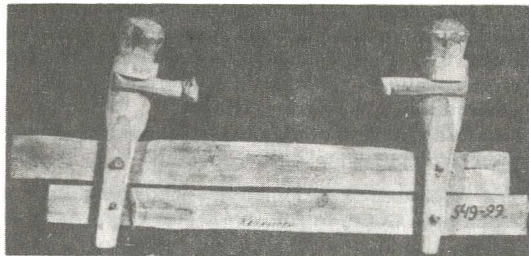
Гэтыя ж матывы пераважаюць і ў тых відах беларускай дрэваапрацоўкі, якія можна лічыць параўнаўча позняй з'явай, як, напрыклад, архітэктурная прапілоўка. Пашырыўшыся галоўным чынам у першай палове 20 ст., яна арганічна ўвабрала і перапрацавала традыцыйныя салярныя і зааморфныя матывы. Найбольш яркім прыкладам з'яўляецца салярная арнаментыка палескага жылля — унікальная з'ява ў архітэктурным дэкоры славян.

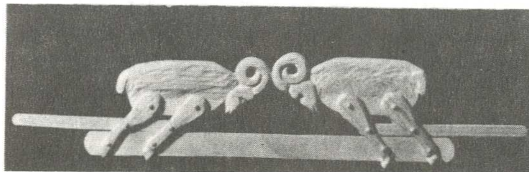
Што да драўлянай скульптуры Беларусі, то яна арганічна ўключаецца ў шырокі арэал яе распаўсюджання, які ахоплівае Літву, Правабярэжную Украіну, Польшчу, Славакію. Яна мала чым адрозніваецца ад скульптуры суседзяў як па стылістыцы і характары, так і па часе найбольшага пашырэння. Крыху вылучаецца яна ў параўнанні з больш ранняй паўночнарускай скульптурай з яе сплошчанымі, плаўнацякучымі формамі.

Гэты від мастацкай апрацоўкі дрэва сёння набыў досыць шырокую папулярнасць (як і ў суседніх народаў), аднак змяніўся тэматычна. Акрамя таго, ён носіць пераваж-

В. Альшэўскі. Дзік. 1970. Дрэва, разьба. Мінск. НММ.

Цацка «Кавалі». Пачатак 20 ст. Дрэва, разьба. Магілёўшчына. ДМЭ.





В. Палтаржыцкі. Цацкі «Мядзведзь-каваль» і «Бараны». Дрэва, разьба. Мінск.

на самадзейны характар. Творчасць толькі некаторых майстроў, якія або прадаўжаюць традыцыі сакральнай скульптуры, або арганічна іх інтэрпрэтуюць у творах іншай тэматыкі, можна аднесці да сучаснага народнага мастацтва.

Яшчэ больш складанае пытанне з драўлянымі вырабамі бытавога прызначэння. Адны з іх назаўсёды страцілі свае функцыі, другія ўяўляюцца сёння недастаткова дэкаратыўнымі, каб іх можна было разглядаць як мастацкія вырабы. Таму адбываецца пэўная трансфармацыя традыцыйнай культуры разьбы па дрэве ў адпаведнасці з сучаснымі патрабаваннямі. Працэс узбагачэння формаў і дэкору, асабліва актыўны ў сферы «арганізаваных» мастацкіх промыслаў, уяўляецца зусім натуральным і заканамерным, ён кампенсуе тую мастацкую недастатковасць, якая характэрная для большасці вырабаў традыцыйнага народнага побыту беларусаў.

1 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1970. Ч. 1. С. 29.

2 Поликарпович К.М. Палеолит Верхнего Поднепровья. Мн., 1968. С. 120—129.

3 Ёсць гіпотэзы, што некаторыя ўзоры арнаменту нагадваюць унутраную будову мамантавай косці (Рыбаков Б.А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Музей народного искусства и художественные промыслы: Сб. тр. М., 1972. Вып. 5; Бибикова В.И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // СА. 1965. № 1.

4 Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.; Л., 1962.

5 Чернявский М.М. Фигурка человека со стоянки Осовец-II // СА. 1967. № 4.

6 ГБМ. Мн., 1987. Т. 1. С. 22—23.

7 Штыхов Г.В. Древний Полоцк, IX—XIII вв. Мн., 1975. С. 94; Лысенко П.Ф. Города Туровской земли. Мн., 1974. С. 136.

8 Паралельна з такім чыста народным напрамкам у познім сярэднявеччы актыўна развіваецца і другая лінія, звязаная пераважна з вырашэннем задач манументальна-дэкаратыўнага характару. Найбольш яркае яе ўвасабленне — аб'ёмна-ажурная разьба (беларуская рэзь), якой у XVII—XVIII стст. аздаблялі інтэр'еры праваслаўных храмаў не толькі ў Беларусі, але і ў Маскоўскай дзяржаве. Пра характар такой разьбы гл: ГБМ. Т. 3. 1989.

9 Статистический обзор Могилевской губернии по 1914 г. Могилев, 1915. С. 19.

10 Обзор Минской губернии за 1889 г. Мн., 1890. С. 11—13; Обзор Минской губернии за 1901 г. Мн., 1902. С. 9—10.

11 Статистический обзор Могилевской губернии по 1914 г. С. 14—15.

12 Обзор Витебской губернии за 1901 г. Витебск, 1902. С. 10—11.

13 Обзор Гродненской губернии за 1898 г. Гродно, 1899. С. 26.

14 Опыт описания Могилевской губернии. Могилев, 1884. Кн. 2. С. 250—252, 435—447, 453.

15 Вусныя звесткі майстроў-лыжкароў Гладзікавых з в.Фашчаўка Шклоўскага раёна.

16 Хозяйственное положение и промыслы сельского населения Витебской губернии: Опыт исслед. Витебск, 1910. С. 199.

17 Статистический обзор Могилевской губернии по 1914 г. С. 14—15.

18 Наша ніва. 1909. № 11.

19 Каталог кустарна-прамысловага аддзела выстаўкі 1913 у Вільні. [Вільня], 1913.

20 Этнография восточных славян. Мн., 1987. С. 482.

21 Молчанова Л.А. Основные итоги этнографической экспедиции 1959 г. по северным районам Белоруссии // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1960. № 1. С. 145.

22 Беларускае народнае жыллё. Мн., 1973. С. 33.

23 Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. Мн., 1987. С. 284.

24 Романов Е. К археологии Северо-Западного края России: По Гродненскому Полесью // Зап. Северо-Западного отд. Имп. рус. геогр. о-ва. Вильна, 1911. Кн.2. С. 67.

25 Ганцкая О. А. Народное искусство Польши. М., 1970. С. 120.

26 Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 354.

27 Молчанова Л.А. Материальная культура белорусов. Мн., 1968. С. 105; Беларускае народнае жыллё. С. 63.

28 Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Гродненская губерния. Спб., 1863. Ч. 1. С. 433.

29 Василенко В.М. Народное искусство: Избр. тр. о нар. творчестве X—XX вв. М., 1974. С. 61.

30 Вагнер Г.К. В.М. Василенко — исследователь народного творчества // Василенко В. М. Народное искусство. М., 1974. С. 14.

31 Этнография восточных славян. С. 482.

32 Трацевский В.В. История архитектуры народного жилища Белоруссии. Мн., 1989. С. 120.

33 Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народов Коми. М., 1980. С. 47.

34 Самойлович В.П. Народное архитектурное твор-

чество: По материалам Украинской ССР. Киев, 1977. С. 61.

35 В. Трацэўскі, напрыклад, вылучае чатыры групы (Трацевский В.В. История архитектуры народного жилища Белоруссии. С. 120). Аднак і такая класіфікацыя досыць умоўная.

36 Якімовіч Ю.А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся XVII—XIX стст. Мн., 1978. С. 47.

37 Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество: По материалам Украинской ССР. Іл. 61, 207, 208.

38 Беларускае народнае жыллё. С. 70.

39 Лакатко А. Мелодыі драўляных карункаў // МБ. 1987. № 7. С. 70.

40 Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество: По материалам Украинской ССР. Іл. 87, 88.

41 Василенко В.М. Народное искусство. С. 65.

42 Нікольскі Н.М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства. Мн., 1933.

43 Воронин Н.Н. Древнее Гродно: (По материалам археол. раскопок 1932—1949 гг.). М., 1954. С. 41, іл. 27; Лысенко П.Ф. Города Туровской земли. Іл. 40, 41; Штыхов Г.В. Древний Полоцк. Іл. 46.

44 Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. С. 104—105.

45 Никифоровский Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: (Этнограф. данные). Витебск, 1895. С. 73.

46 Кацер М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.). Мн., 1972. С. 118.

47 Поселения эпохи неолита и раннего металла на севере европейской части СССР. М.; Л, 1951. С. 20.

48 Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву: [Альбом]. М., 1974. Іл. 153, 154.

49 Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972. С. 200.

50 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 242—245.

51 Тамсама.

52 Тамсама. С. 239.

53 Колчин Б. Новгородские древности: Резное дерево. М., 1971. Табл. 4. С. 13. Л. Смусін мяркуе, што пададзеныя Б.Колчыным пернікавыя дошкі з'яўляюцца штампамі для друкавання рытуальнага абрадавага пячэння, уласна ж пернікі на Русі вядомыя з XVI ст. (Смусин Л.С. Русский пряник // Сообщения Гос. Рус. музея. М., 1976. Вып. 11. С.98).

54 Русско-белорусские связи во второй половине XVII в. (1667—1686 гг.): Сб. документов. Мн., 1972. С. 42.

55 Нікольскі Н.М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства. С. 31—39.

56 Смусин Л.С. Русский пряник. С. 101.

57 Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Спб, 1887. Т. 1. С. 98.

58 Шлюбскі А. Крашаніна (набіванка). Віцебск, 1926. С. 10.

59 Фурман І.П. Крашаніна: Матэрыялы да гісторыі яе ў Віцебшчыне // Віцебшчына. Віцебск, 1925.

60 Гэта, відаць, можна лічыць асаблівасцю не толькі беларускага народнага мастацтва. Як правільна адзначае В.Воранаў, у сялянскай разьбе пераважаў заглыблены геаметрычны дэкор (Воронов В.С. О крестьянском искусстве. С. 54).

61 Каталог кустарна-прамысловага аддзела выстаўкі 1913 у Вільні. С. 67.

62 Найбольш ярка абагульненае паняцце «скульптура» ў адносінах да ўсёй бытавой пластыкі пададзена ў рабоце: Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера.

63 Народная деревянная скульптура // ИРИ. М., 1960. Т.5; Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967; Померанцев Н. Русская деревянная скульптура: [Альбом]. М., 1967; Бочаров Г.Н. Русская деревянная скульптура // Дерево в архитектуре и скульптуре славян: Пер. с фр. М., 1987.

64 Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, 1978. S. 41.

65 Герчук Ю. Примитивны ли «примитивы»? // Творчество. 1972. № 2. С. 11—12; Королюк В.Д. К вопросу об изучении русского народного изобразительного искусства (крестьянские образа-«примитивы») // СЭ. 1971. № 3. С. 79—88.

66 ИРИ. Т. 5. С. 437.

67 Бочаров Г.Н. Русская деревянная скульптура. С. 150.

68 Высоцкая Н.Ф. Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1983. С. 7.

69 Вагнер Г.К. Некоторые структурные особенности русской пластики XIV—XV вв. // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. М., 1973. С. 279—298.

70 Прафесійная культавая скульптура Беларусі XIV—XVIII стст. тут не разглядаецца. Яе характар дастаткова поўна асветлены ў выданнях: ГБМ. Т. 1. С. 214—229; Т. 2. С. 71—81, 178—188, 296—309.

71 Высоцкая Н.Ф. Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 7.

72 Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Спб., 1872. Т. 2. С. 294.

73 Шпилевский П.М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. Мн., 1992. С. 65.

74 Моздир М.І. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ, 1980. С. 39.

75 Канцедикас А.С. Литовская народная скульптура. М., 1974. С. 22.

76 ИРИ. Т. 5. С. 437.

77 Закранаючы нацыянальную характарыстыку драўлянай скульптуры мардвы, Н.Шыбанаў лагічна заўважае, што «не знойдзены дастаткова пераканаўчыя крытэрыі нацыянальнай своеасаблівасці» (Шибанов Н.И. Деревянная скульптура мордвы. Саранск, 1980. С. 70).

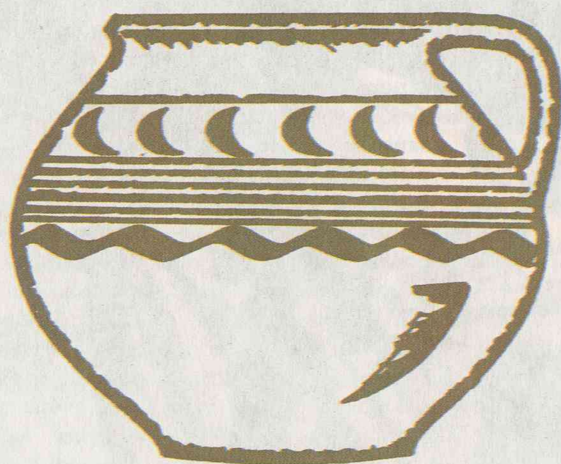
78 Гл., напрыклад: Леонава А.К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Мн., 1977. С. 28—94. Размова не ідзе пра шматлікія публікацыі неспецыялістаў, у якіх яўна самадзейныя разьбяры звычайна называюцца народнымі майстрамі, што нярэдка бывае падставай для іх неабгрунтаваных прэтэнзій.

79 Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера. С. 129.

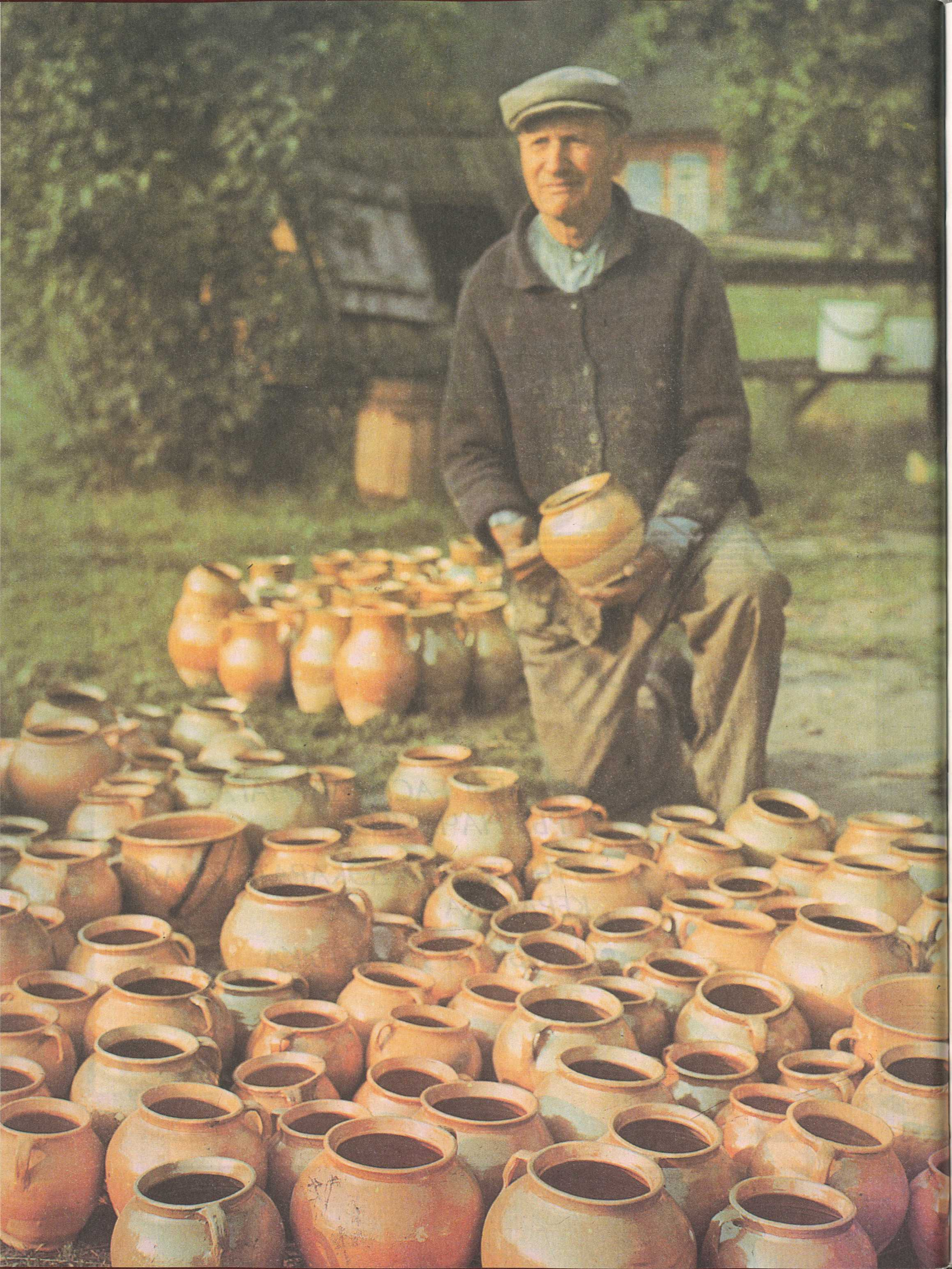
80 Тамсама. С. 119—125. Іл. 104—132.

81 Зеленский В. Кустарные промыслы Рогачевского уезда // Вестник Могилевского земства. 1915. № 16.

ГАНЧАРСТВА



- *ВЫРАБЫ ГАСПАДАРЧАГА ПРЫЗНАЧЭННЯ*
- *УТЫЛІТАРНА-ДЭКАРАТЫЎНАЯ КЕРАМІКА*
- *ДРОБНАЯ ПЛАСТЫКА*



Тая разнастайнасць формаў, якой вызначаюцца вырабы беларускіх майстроўганчароў 19 — першай паловы 20 стагоддзя, з'яўляецца вынікам шматвяковай гісторыі развіцця мастацтва керамікі на тэрыторыі Беларусі. Масавая яе вытворчасць адзначана ў эпоху неаліту (4—3 тысячагоддзі да н.э.), калі з'явіліся першыя вылепленыя ўручную пасудзіны для прыгатавання ежы — гаршкі. З часам з'явіліся міскі, кубкі, амфары з ручкамі-вушкамі і інш. Практычна ўсе яны аздоблены штампаваным ці прадрапаным арнаментам простых матываў — ямак, наколаў, рысак[1]. Асаблівага росквіту дасягае арнаментацыя керамічнага посуду ў познім неаліце. Побач з ужо вядомымі геаметрычнымі матывамі сустракаюцца таксама схематычныя адлюстраванні птушак, жывёл, людзей і нават цэлыя сюжэтныя сцэнкі, як, напрыклад, на сценцы гаршка са стаянкі каля в.Асавец (Бешанковіцкі раён)[2].

Значная разнастайнасць формаў і асартыменту керамікі адзначаецца ў бронзавым веку (мяжа 3—2-га тысячагоддзяў — 6 стагоддзя да н.э.). Вастрадонныя гаршкі саступілі месца круглявым пласкадонным, з'явіліся міскі, кубкі розных формаў і памераў. Ускладніўся арнамент, посуд сталі ўпрыгожваць шырокімі паясамі з трохвугольнікаў, квадратаў, ромбаў, крыжыкаў, скобак, што чаргаваліся з вузкімі паяскамі з насечак і наколаў. У познабронзавы перыяд і асабліва ў эпоху жалеза арнаментацыя спрасцілася, часам зусім адсутнічала. Багатая пластыкай, крывалінейным арнаментам трыпольская культура, што з'явілася на Украіне ў эпоху бронзы, на тэрыторыю сучаснай Беларусі не пранікла.

У формах вырабаў эпохі неаліту, бронзы, жалеза прасочваюцца асноўныя мадэлі посуду, якія ўстойліва захоўваюцца і ў наступныя тысячагоддзі. Практычна да нашых дзён захаваліся і некаторыя віды арнаменту, напрыклад прадрапаны хвалісты. Стылістыка глінянай дробнай пластыкі (фігуркі кароў, коней, сабак), што з'явілася ў Падняпроўі ў эпоху жалеза (1-е тысячагоддзе да н.э.), прасочваецца ў традыцыйных народных цацках і да нашага часу.

Значны крок наперад зрабіла керамічная вытворчасць у часы Кіеўскай Русі. У 10 ст. на заходнебеларускіх землях уваходзіць у практыку ганчарны круг, які даў магчымасць наладзіць масавую вытворчасць бытавога посуду, аказаў значны ўплыў на ма-

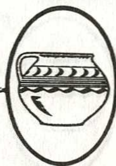
Ф.Вашчыла. Гаспадарчы посуд. 1979. Гліна, тачэнне, гартаванне. Ганявічы Клецкага раёна.

стацкі бок вырабаў. Формы іх набылі больш зграбны выгляд, паверхня часам даводзілася да бляску. Многія віды посуду, асабліва міскі, гаршкі і накрыўкі да іх, арнаментаваліся. Нярэдка такі дэкор укрываў амаль усю знешнюю паверхню гаршка ці накрыўкі (асабліва ў кераміцы Панямоння). Значнае пашырэнне на ўсіх славянскіх землях набыў дэкор у выглядзе прамых і хвалістых палос. Прамыя дыктаваліся характарам вытворчасці посуду на ганчарным крузе, хвалістая ж арнаментацыя вядома са старажытнасці як сімвал вады. Праўда, у 13 ст. хвалістая арнаментацыя пачала прыкметна саступаць месца лінейнай, але ў народным ганчарстве захавалася і да нашага часу.

З узнікненнем гарадоў керамічная вытворчасць набывае спецыялізаваны рамесніцкі характар, пра што сведчаць шматлікія знаходкі цэлых вырабаў і іх фрагментаў з клеймамі, размешчанымі на знешнім баку днішча[3]. Ганчарства цалкам становіцца заняткам рамеснікаў-мужчын. Яно размяжоўваецца на гарадское і сельскае, што ярка выяўляецца і ў наступныя стагоддзі. Калі сельскія ганчары па-ранейшаму задавальнялі ўласную патрэбу ў посудзе нешырокага асартыменту, выробленага ў тэхніцы ручной лепкі, гарадскія рамеснікі актыўна авалодвалі больш дасканалымі сродкамі вытворчасці, шырока пераймалі тэхналагічныя і мастацкія дасягненні суседзяў у галіне керамічнай вытворчасці.

Раскопкі на месцы старажытных Мінска, Гродна, Ваўкавыска, Полацка і іншых гарадоў сведчаць пра значнае ўзбагачэнне асартыменту вырабаў. Тут знойдзены разнастайны посуд: гаршкі, міскі, кубкі, патэльні, карчагі і інш., трапляюцца таксама падсвечнікі, дзіцячыя цацкі. Некаторыя знаходкі гавораць пра тое, што гарадскія рамеснікі пачалі выкарыстоўваць глазураванне[4].

Росквіту гарадское ганчарнае рамяство дасягае ў 16—17 стагоддзях, што было звязана з ажыўленнем эканамічнага і сацыяльна-палітычнага жыцця, арганізацыяй першых прафесійных рамесніцкіх аб'яднанняў — цэхаў. Гістарычныя крыніцы свед-



На рынку ў Дзісне Міёрскага раёна. Здымак 1920-х гадоў.

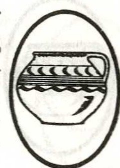
Цёрла і латушка. 1930-я гады. Гліна, ручная лепка, тачэнне, гартаванне. Заблоцце Смаргонскага раёна. НМГК.

чаць, што ў тыя часы ганчарныя цэхі (асобныя ці аб'яднаныя з іншымі) былі ў многіх гарадах Беларусі: Гродне, Брэсце, Полацку, Мінску, Капылі, Міры, Слуцку, Шклове, Віцебску, Дзісне, Стрэшыне, Камянцы і інш.[5] Будучыя майстры (чаляднікі) рабілі «вандроўку» ў іншыя ганчарныя цэнтры ці нават за мяжу, што давала магчымасць знаёміцца з найноўшымі дасягненнямі рамяства ў Заходняй Еўропе, зменамі ў тэхналогіі ганчарства і характары дэкору вырабаў. Спрыялі гэтаму і шырокія гандлёвыя сувязі беларускіх земляў з суседнімі краінамі. Сярод розных тавараў беларускіх купцоў згадваецца і гліняны посуд, адначасова ў Беларусь завозіліся і імпартныя вырабы («тавар польскі і нямецкі»)[6].

Многія формы ганчарнага посуду гарадскіх рамеснікаў сведчаць, з аднаго боку, пра пераемнасць традыцый Кіеўскай Русі, з другога — пра ўплыў заходнееўрапейскіх рамесніцкіх і мастацкіх дасягненняў. Вырабы набылі падоўжаныя формы, у іх адчуваецца ўплыў готыкі. Значная частка посуду глазуравалася, звычайна зялёнай ці карычневай палівай. Асаблівай дэкаратыўнасцю вызначаўся посуд з падпаліўным роспісам у выглядзе разнастайных геаметрычных і раслінных матываў. Фрагменты распіснога посуду мясцовай вытворчасці часоў позняга сярэднявечча знойдзены археолагамі пры раскопках многіх гарадоў Беларусі.

Вялікая колькасць дакументальнага і рэчавага матэрыялу сведчыць пра развіццё асобнага віду керамікі — кафлі[7]. З'явілася яна ў 13 ст. ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе і неўзабаве набыла значнае пашырэнне, у тым ліку і ў Беларусі. У 14 ст. кафля мела цыліндрычную ці канічную форму, у 15 ст. з'явілася міскавая, у 16 ст. — з плоскай знешняй сценкай — люстэркавая.

Эвалюцыя дэкору кафлі яскрава адлюстроўвае шырокі ўплыў ідэй Рэнесанса, а ў 17—18 стагоддзях — барока. Кафля перыяду барока вызначаецца надзвычайным багаццем матываў і сюжэтаў дэкору. Калі вырабы 16 ст. глазураваліся ў адзін колер — зялёны — і мелі назву «мураўлёныя» (ад слова мурава), то з пачатку 17 ст. набыва-

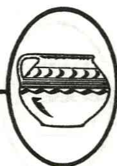


А. Такарэўскі. Збаны. 1984. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Пружаны.

А. Такарэўскі. Гаршчок, збан і спарыш. 1975. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Пружаны.

юць пашырэнне паліхромныя глазуры белага, карычневага, жоўтага, сіняга колераў. У такім выглядзе кафля была прынесена і ў Маскоўскую дзяржаву, дзе да сярэдзіны 17 ст. бытавалі толькі «мураўлёныя» вырабы[8]. Архіўныя дакументы захавалі імёны майстроў-цаніннікаў — выхадцаў з беларускіх гарадоў Мсціслава, Копысі, Шклова, Магілёва і інш., якія працавалі ў Маскве і яе наваколлі[9].

Складаныя, супярэчлівыя працэсы характэрныя для ганчарства 19 ст. Асабліва ўзмацніліся яны пасля рэформы 1861 г. Гарадское рамяство, не вытрымаўшы канкурэнцыі з капіталістычнай вытворчасцю, паступова заняпала. Так, у 1867 г. ў Віцебску дзейнічала 41 ганчарная майстэрня, а праз 30 гадоў тут працавалі ўсяго 14 майстроў, у якіх ужо не было ні чаляднікаў, ні вучняў[10]. Падобная карціна назіралася і ў іншых гарадах, якія ў познім сярэднявеччы славіліся як буйныя ганчарныя цэнтры з высокаразвітым характарам рамяства. Тыя ж нешматлікія рамеснікі, якія прадаўжалі займацца ганчарствам, вымушаны былі пераарыентавацца на сельскага спажыўца.



Іншыя працэсы наглядаюцца ў сельскім ганчарстве. Адмена прыгоннага права, развіццё капіталістычных адносін значна паўплывалі на развіццё народных рамёстваў і промыслаў. Прамысловыя вырабы былі мала даступныя сялянству з яго нізкай пакупніцкай здольнасцю, па-ранейшаму вялікім попытам карыстаўся больш танны ганчарны посуд. Росту рамяства садзейнічала і малазямелле значнай часткі сялянства. Таму ўтвараліся буйныя ганчарныя асяродкі, што аб'ядноўвалі некалькі суседніх вёсак і па колькасці майстроў нашмат абыходзілі старажытныя ганчарныя цэнтры. З найбольш буйных такіх канцэнтрацый ганчарных цэнтраў можна назваць вёскі Сіняўка, Ганявічы, Масцілавічы, Забалотнікі (Клецкі раён), Ясянец, Грачыхі, Кутаўшчына, Пруды (Баранавіцкі раён), Благаўка, Русакі, Літвінавічы (Шклоўскі раён). Колькасць майстроў тут дасягала некалькіх соцень.

Адначасова з такім прыкметным развіццём сельскага ганчарства адзначаецца павышэнне яго якаснага ўзроўню. Кантакты з гарадскімі ганчарамі (напрыклад, на кірмашах), выхад на шырокі рынак, імкненне да павышэння ўзроўню якасці прадукцыі спрыялі засваенню лепшых дасягненняў керамічнай вытворчасці. Сельскія майстры актыўна авалодвалі тачэннем на ганчарным крузе, знаёміліся з сакрэтамі прыгатавання і выкарыстання глазуры, тэхнікай роспісу і інш. Значна пашырыўся асартымент вырабаў, майстры імкнуліся паўтарыць у гліне неабходныя ў побыце, але больш дарагія прамысловыя вырабы.

Такім чынам, шматвяковыя адрозненні паміж архаічным сельскім і высокаразвітым гарадскім рамяством у канцы 19 ст. паступова сціраюцца. І тое, і другое арыентуецца галоўным чынам на небагатых сельскіх і местачковых спажыўцоў, а прадукцыя адлюстроўвае мясцовыя густы і традыцыі. Таму практычна пра ўсё ганчарства канца 19 — пачатку 20 стагоддзя можна гаварыць як пра народнае, за выключэннем хіба толькі кафлі, якая ў гэты час амаль уся выраблялася па замежных узорах, і яўна эклектычных, пераймальных вырабаў, што часам ствараліся некаторымі гарадскімі і местачковымі майстрамі.

Па самых прыблізных звестках, на мяжы апошніх стагоддзяў на тэрыторыі Беларусі налічвалася больш за 300 паселішчаў з развітым ганчарным рамяством[11]. Сюды не ўваходзяць шматлікія асяродкі, дзе працавала толькі па некалькі ганчароў. Такія дробныя ганчарныя цэнтры былі больш характэрны для паўночнага захаду Беларусі, дзе даўжэй захаваліся архаічныя віды вытворчасці і спосабы арганізацыі рамяства. У многіх вёсках Гродзеншчыны і захаду Віцебшчыны працавалі 1—2 ганчары, што абслугоўвалі патрэбы аднавяскоўцаў і бліжэйшага наваколля. Такіх адзінкавых майстроў стала яшчэ больш на пачатку 20 ст., што было вынікам вострай канкурэнцыі паміж рамеснікамі, асабліва ў буйных гарадскіх і местачковых асяродках ганчарства. Хто не вытрымліваў суперніцтва з больш моцнымі канкурэнтамі, вымушаны быў наймацца да іх у чаляднікі ці перасяляцца ў аддаленыя рэгіёны, дзе можна было наладзіць уласную вытворчасць.

Асабліва паскорыўся гэты працэс перад першай сусветнай вайной. Падаражэнне сыравіны і паліва, неарганізаванасць збыту, засілле перакупшчыкаў-пасрэднікаў, якія за бясцэнак скуплялі ў ганчароў цэлыя партыі тавару і затым перапрадавалі яго, прыводзіць промысел да заняпаду, асабліва на захадзе Беларусі.

Значныя змены ў характары ганчарства наступілі ў паслярэвалюцыйныя часы. Разбураная прамысловасць не магла забяспечыць насельніцтва неабходнай прадукцыяй,

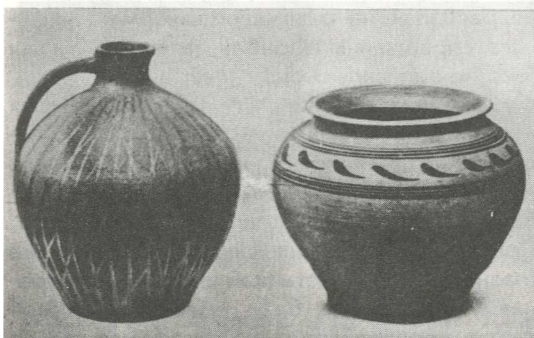
таму зноў узрос попыт на ганчарныя вырабы. Гліны было дастаткова, з-за шматгадовых ваенных дзеянняў не было праблемы са свінцом для глазуры, хапала і паліва. Статыстычныя звесткі за 1926 г. сведчаць, што большасць ганчарных цэнтраў БССР, у першую чаргу сельскіх, не толькі ўзнавілі ранейшыя маштабы вытворчасці, але часам значна пераўзыходзілі іх. Напрыклад, у Літвінавічах, Благаўцы, Крычаве налічвалася адпаведна 115, 100 і 72 ганчары, Лядах (Дубровенскі раён) — 60, Барысаве — 43[12].

З арганізацыяй Саюза саматужніцка-прамысловай кааперацыі (1926) пачалося аб'яднанне ганчароў у арцелі. Адна з першых ганчарных арцеляў была створана ў Барысаве на базе некалькіх прыватных майстэрняў. Асабліва паскорыла гэты працэс стварэнне Беларускага мастацка-прамысловага саюза (1938), які аб'яднаў народныя мастацкія промыслы ў адзіную сістэму. Ганчарныя арцелі былі арганізаваны ў Гарадку, Бабінавічах, Лядах (Віцебская вобл.), Чавусах (Магілёўская вобл.), Урэччы (Мінская вобл.), Юравічах (Гомельская вобл.) і інш. Аднак арганізацыйна-творчыя асаблівасці, характэрныя для арцеляў у 1930—50-я гады, вельмі абмяжоўвалі магчымасці майстроў.

На іншай аснове развівалася ганчарства ў заходняй частцы Беларусі, што апынулася ў складзе Польшчы. Прыкметны рост ганчарнай вытворчасці адзначаецца і тут, але выклікана гэта было збядненнем асноўнай масы сялянства, дарагоўляй прамысловай прадукцыі. Часам ганчарства было адзіным сродкам існавання. Напрыклад, у густанаселенай, але беднай ворнымі землямі Гараднай (Столінскі раён) у 1920-я гады налічвалася рэкордная колькасць ганчароў — каля 500. Разам з ростам вытворчасці расла канкурэнцыя паміж рамеснікамі, іх вырабы абясцэньваліся. Тут ганчары нярэдка вымушаны былі абмяжоўвацца стварэннем толькі самай неабходнай прадукцыі, пераважна гаспадарчага посуду простых формаў.

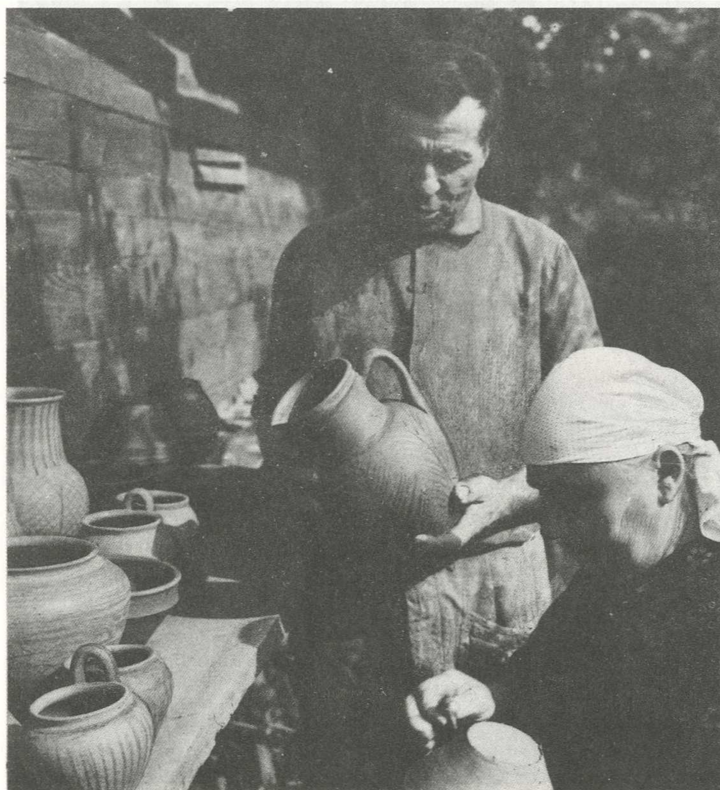
Палепшыць становішча ганчарства спрабавалі Таварыствы дапамогі хатнім рамёствам і народным промыслам: Віленскае

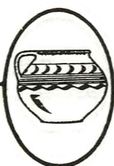
Гаспадарчы посуд. Пачатак 20 ст. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Пагост-Загародскі Пінскага раёна. НМГК.



Гляк. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Пружаны. Гаршчок. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс. Гарадная Столінскага раёна.

Ганчар А.Такарэўскі з Пружанаў. 1978.





(створана ў 1912 г.), Палескае (створана ў 1924 г. ў Брэсце), Варшаўскае (створана ў 1907 г.); у Навагрудку была арганізавана «Рамесніцкая хата». Таварыствы ставілі сваёй мэтай вырашэнне не толькі культурна-прапагандысцкіх, але і гаспадарчых мэтаў: арганізацыя занятку ў зімовыя месяцы, рацыянальнае выкарыстанне мясцовай сыравіны, навучанне ганчароў прагрэсіўным дасягненням керамічнай вытворчасці, дапамога ў збыце прадукцыі. У 20-я гады была наладжана выстаўка ў Брэсце, у 1929 г. — у Познані, дзе высокую ацэнку атрымаў белагліняны посуд з Гараднoй і чорнагляняцаваныя «сівакі» з Міра і Івянца[13]. Камісія па кераміцы Варшаўскага таварыства наладзіла пастаянныя курсы для ганчароў. Іх навучалі спосабам абпальвання вырабаў, глазуравання і аздаблення. Аднак магчымасці курсаў былі досыць абмежаваныя, з Беларусі там пабывалі ўсяго 3—4 ганчары.

Больш прадукцыйнай была арганізацыя курсаў на месцах, у буйных ганчарных цэнтрах, дзе можна было ахапіць значна большую колькасць майстроў. Так, Віленскае таварыства правяло ў 1924 г. ганчарны курс у Крэве (Смаргонскі раён), у 1936 г. — у Ракаве (Валожынскі раён), у 1937 г. — у Маладзечне. Аднак усе гэтыя патрэбныя, але рэдкія і эпізадычныя мерапрыемствы не маглі аказаць прыкметнага ўплыву на становішча ганчарнага рамяства.

У 1939 г., пасля далучэння Заходняй Беларусі да БССР, тут у многіх ганчарных цэнтрах таксама былі створаны арцелі. Аднак маштабы промыслу прыкметна зменшыліся, паколькі прамысловаць задаволіла патрэбы ў асноўных прадметах побыту.

Часовае ажыўленне ганчарства назіраецца ў першыя пасляваенныя гады. Узнавілі сваю работу арцелі, адрадзілася большасць традыцыйных асяродкаў ганчарства. Аднак па ўзроўні вытворчасці ніводзін з іх ужо не дасягаў даваеннага, паколькі значная частка мужчын — асноўнай вытворчай сілы — не вярнулася з фронту. У 50-я гады ганчарныя арцелі і ўвогуле закрываюцца, амаль заняпала рамяство і ў іншых ганчарных цэнтрах. З аднаго боку, гэта было вынікам насычэння рынку прамысловай прадукцыяй, з другога — непрадуманай фінансавай палітыкі ў адносінах да майстроў-саматужнікаў.

У наш час ганчарства існуе ў тых жа формах, у якіх і ўсе іншыя віды народнага мастацтва. Адна з іх — народны промысел у сваім традыцыйным выглядзе. Сёння яго маштабы моцна звузіліся, толькі ў некаторых ганчарных цэнтрах працуюць 1—2 ганчары. Рамяством яны займаюцца эпізадычна, выпрабляючы нешырокі асартымент посуду, які сёння яшчэ карыстаецца попытам. Апошнім часам дзякуючы ажыўленню выставачнай, збіральніцкай, даследчыцкай, прапагандысцкай дзейнасці, а таксама адпаведным урадавым мерам, у прыватнасці прыняццю Закона аб індывідуальнай працоўнай дзейнасці (1986), працэс заняпаду стабілізаваўся, а ў некаторых выпадках назіраецца нават адраджэнне рамяства ў заняпалых цэнтрах.

Аб'ектыўная тэндэнцыя да скарачэння маштабаў ганчарнага промыслу вымушае шукаць іншыя шляхі яго развіцця, якія б стварылі аснову для яго адраджэння. Адзін з такіх шляхоў звязаны з сённяшняй цікавасцю шырокай грамадкасці да традыцыйных керамічных вырабаў не толькі як да чыста утылітарных, але і дэкаратыўна-мастацкіх рэчаў.

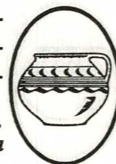
Вялікую ролю ў адраджэнні промыслу маглі б адыграць фабрыкі мастацкіх вырабаў. На жаль, сапраўднага супрацоўніцтва іх з ганчарамі не назіраецца. На першым часе пасля рэарганізацыі Белмастпрамсаюза ў фабрыкі Упраўлення мастацкай прамысловасці (1960) многія з іх (Слонімская, Пінская, Аршанская, Гродзенская) супрацоўнічалі з мясцовымі ганчарамі, але неўзабаве гэтае супрацоўніцтва перастала задавальняць абодва бакі. Фабрыкі лічаць нерэнтабельнымі выдаткі на забеспячэнне майстроў сыравінай, палівам і інш., у той час як іх прадукцыя ў агульным аб'ёме вытворчасці займае нязначны працэнт. Рэнтабельнасць у такім выпадку дасягаецца за кошт павелічэння планаў майстрам, зніжэння расцэнак на іх прадукцыю, максімальнага спрашчэння вырабаў, а гэтыя ўмовы ўжо не задавальняюць ганчароў.

Найбольш прымальны і жыццёвы шлях адраджэння старажытнага промыслу — стварэнне ў яго традыцыйных асяродках невялікіх прадпрыемстваў па выпуску вырабаў утылітарнага і мастацкага прызначэння. Прыкладам можа быць Івянецкая фабрыка (пазней завод) мастацкай керамікі, створаная ў 1960 г. на базе ганчарнай арцелі. Аднак перавод традыцыйнага рамяства на прамысловую аснову ўтрымлівае і негатыўныя моманты, якія пры няправільнай арганізацыі вытворчасці могуць стаць пануючымі

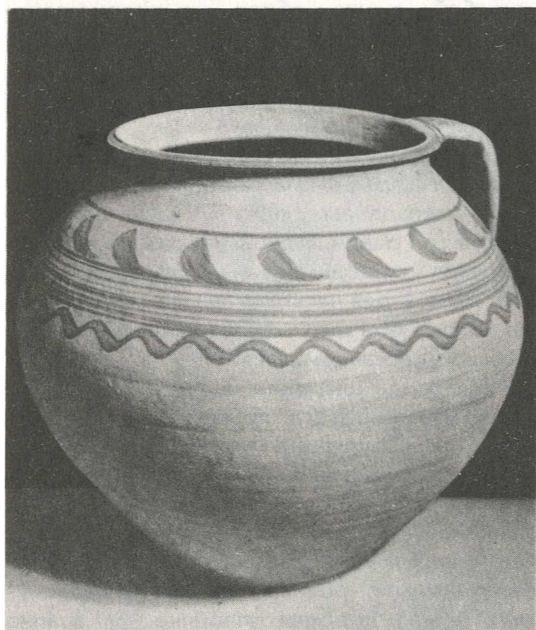
чыя, што і здарылася з івянецкім промыслам. Прадпрыемству штогод павялічваюць вытворчыя планы, што вымушае пераходзіць ад традыцыйнай ручной фармоўкі да вытворчасці індустрыяльным метадам — штампоўкай, ліццём і інш. Прадукцыя выпускаецца шматтысячнымі тыражамі, узоры ствараюцца прафесійнымі мастакамі, не заўсёды дасведчанымі ў традыцыях мясцовага рамяства. Стварэнне арцелі, затым фабрыкі і, нарэшце, завода ў Івянцы мела на мэце адзіна правільную задачу — адраджэнне старажытнага, але заняпалага мясцовага промыслу з усёй яго самабытнасцю. Шэраг дыпломаў з выставак, узнагароды ВДНГ БССР і СССР, шырокая папулярнасць івянецкай керамікі ў краіне і за мяжой засведчылі правільнасць выбранага напрамку. Аднак у апошнія дзесяцігоддзі арыгінальная мастацкая творчасць цалкам саступіла месца індустрыялізаванай вытворчасці. Народны промысел фактычна перастаў існаваць. Як паказала практыка, гэткі ж лёс спасціг падобныя керамічныя промыслы і ў іншых рэспубліках.

Больш правільны шлях у падобных выпадках — стварэнне невялікіх арцеляў і майстэрняў з уласнай сістэмай планавання. Механізацыя дапускаецца толькі ў нятворчых працэсах — нарыхтоўцы гліны, прыгатаванні фармовачнай масы, глазуры і г.д. Усе ж іншыя працэсы, што ўплываюць на мастацкае аблічча вырабаў, павінны быць традыцыйныя, рукатворныя. Асноўную ролю ў промысле трэба адводзіць мясцовым народным майстрам. Прафесійныя мастакі і кіраўнікі промыслу могуць толькі тактоўна накіроўваць іх дзейнасць, падказваць шляхі далейшых пошукаў. Толькі ў такіх выпадках промысел можа захаваць сваю самабытнасць.

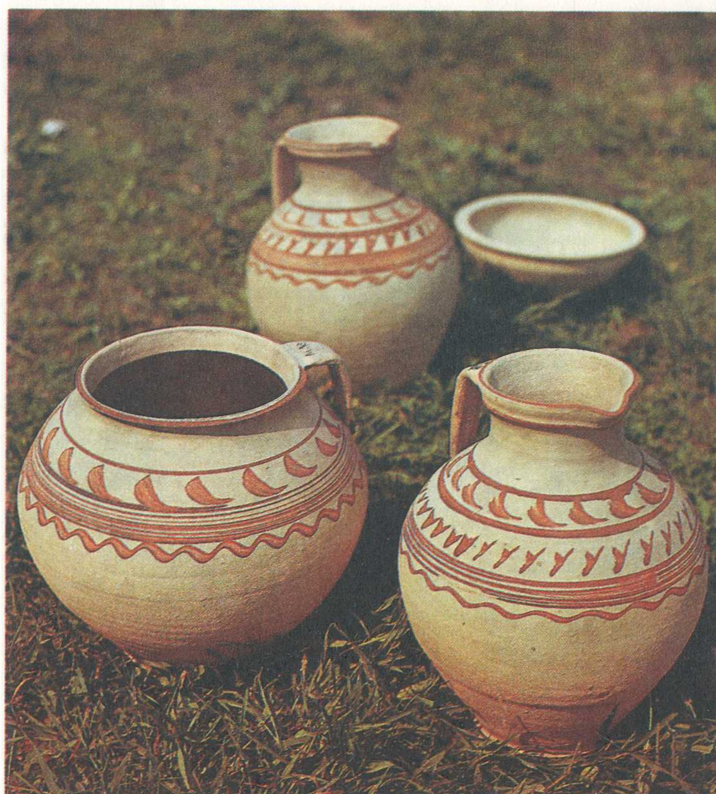
Звяртаючыся непасрэдна да пытання мастацкіх асаблівасцяў народных ганчарных вырабаў, увесь іх шырокі асартымент можна аб'яднаць у некалькі асноўных груп. У сучаснай этнаграфічнай навуцы традыцыйную народную кераміку дзеляць на 6 асноўных груп: кухонны посуд (для прыгатавання ежы); посуд для захавання і транспарціроўкі прадуктаў; сталовы посуд; дэка-



Я. К і с е л ь. Ганчарны посуд. 1920-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс. Гарадная Столінскага раёна. МСБК.



Я. К і с е л ь. Гаршчок. 1920-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс. Гарадная Столінскага раёна. МСБК.

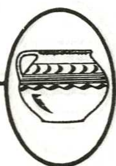


ратыўная кераміка; цацка; вырабы рознага гаспадарчага прызначэння[14].

Такую класіфікацыю, заснаваную на традыцыйным функцыянальным і практычным выкарыстанні прадметаў, можна лічыць прымальнай у этнаграфіі. Аднак пры пастаноўцы мастацтвазнаўчых задач дзяленне павінна засноўвацца на іншых прынцыпах, у адлаведнасці з фармальнымі асаблівасцямі вырабаў. Таму прапануецца наступная класіфікацыя: вырабы гаспадарчага прызначэння; утылітарна-дэкаратыўная кераміка; дробная пластыка.

Варта адзначыць, што такая класіфікацыя (як, відаць, і любая іншая) досыць умоўная, адны і тыя ж вырабы часта можна аднесці да розных груп[15]. Напрыклад, фігурныя ляпныя пасудзіны ў выглядзе жывёл па сваіх фармальных адзнаках можна лічыць узорамі дробнай пластыкі, але адначасова яны былі і аздобаю інтэр'ера і маглі выкарыстоўвацца як посуд для вадкасцяў. Некаторыя віды гаспадарчага начыння — талеркі, міскі, збанкі, чайнікі — выкарыстоўваліся толькі ў святы ці да прыходу гасцей, у іншыя ж дні яны стаялі на стале ці ў адкрытым пасудніку як аздоба жылля. Яшчэ больш прыкметна мяняецца прызначэнне народных ганчарных вырабаў у сучасным побыце, асабліва гарадскім. Напрыклад, чыста гаспадарчы посуд — гладыш, гаршчок, збанок, цёрла — на выстаўцы народнага мастацтва ці ў сучаснай кватэры ўспрымаецца як мастацкія вырабы, хоць яго стваральнікі такой мэты не ставілі.

ВЫРАБЫ ГАСПАДАРЧАГА ПРЫЗНАЧЭННЯ



Найбольшы працэнт сярод вырабаў беларускіх народных майстроў-ганчароў здавён складае традыцыйны гаспадарчы посуд: гаршкі, гладышы (гарлачы), цёрлы, спарышы, патэльні, збанкі, міскі, талеркі і інш. У шырокім ужытку гэтыя віды посуду былі і ў многіх суседніх народаў. Пры некаторай спецыфіцы асобных ганчарных цэнтраў ці рэгіёнаў асноўныя вытворчыя працэсы (здабыча і прыгатаванне сыравіны, вытворчасць вырабаў, сушка, абпал, утылітарна-дэкаратыўныя спосабы апрацоўкі) на значных тэрыторыях Усходняй і Цэнтральнай Еўропы прыкметных адрозненняў практычна не мелі.

І. Л і с о ў с к і. Ганчарны посуд. 1989. Гліна, тачэнне, глазураванне. Ружаны Пружанскага раёна.

Адносна ўсходнеславянскай супольнасці можна гаварыць пра пераемнасць традыцый, закладзеных яшчэ ў часы Кіеўскай Русі, а то і раней. Асновы керамічнага майстэрства ў народным ганчарстве, што склаліся яшчэ ў тыя часы, амаль не мяняліся аж да 20 ст., хіба што толькі нязначна вар'іраваліся і ўдасканальваліся.

Паўсюднае шырокае бытаванне керамікі утылітарна-бытавога прызначэння тым не менш не з'яўляецца гарантыяй належнай увагі да яе мастацтвазнаўцаў. У іх поле зроку, як правіла, часцей трапляе кераміка рэпрэзентатыўнага характару, што складае большы ці меншы працэнт сярод гаспадарчага начыння, розныя вырабы фігуратыўнага плану, дробная пластыка. Як трапна заўважае В.Васіленка, «...яшчэ нядаўна ганчарная вытворчасць не разглядалася гісторыкамі мастацтва, яна заставалася ў раздзеле звычайнага практычнага начыння. І толькі ў савецкія гады, у нядаўнія часы была літаральна «адкрыта» ганчарная кера-

міка як сапраўды вялікае мастацтва»[16]. Гэта ж адзначае і Е.Хахлова: «Сціпласць і прастата знешняга выгляду большасці пасудзін садзейнічалі іх успрыманню як прадметаў будзённых, і да нядаўняга часу нават многія знаўцы народнага мастацтва не ўлоўлівалі ў іх дэкаратыўных вартасцяў і глыбіні вобразнага зместу»[17].

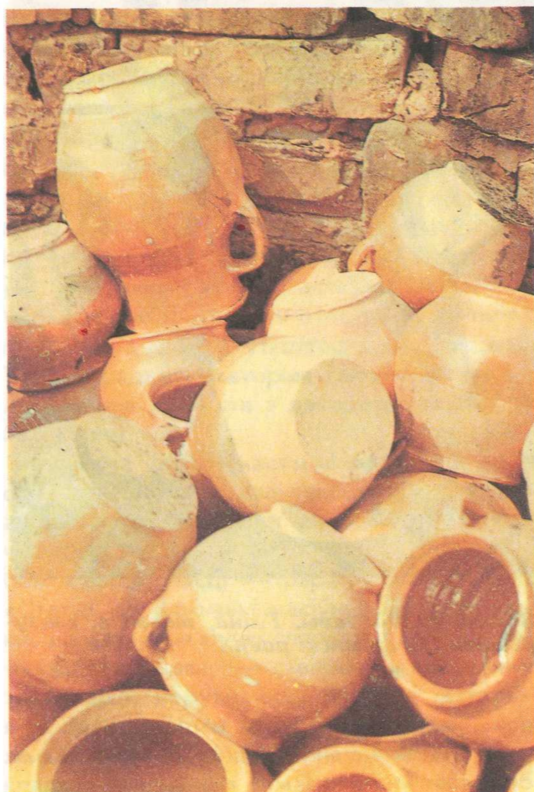
У такім выпадку досыць дакладным можна лічыць вызначэнне А.Салтыкова: адна з галоўных асаблівасцяў твораў народнага мастацтва заключаецца ў тым, што форма іх ніколі не бывае самамэтаю, яна заўсёды падпарадкоўваецца практычнаму прызначэнню прадмета і выяўляе перш за ўсё гэтую якасць[18]. Такое вызначэнне можа характарызаваць вырабы гаспадарчага прызначэння як Беларусі, так і сярэднярускай паласы ў цэлым, у кераміцы якой «не праявіліся ні шматколерны арнаментальны роспіс, характэрны для керамікі паўднёвай Расіі, ні вытанчаная складанасць усходніх формаў, ні сухаватая дакладнасць апрацоўкі заходніх вырабаў»[19]. Плаўнасць і круглявасць формаў як нельга лепш адпавядаюць характару матэрыяла, з якога вырабляўся посуд паўсядзённага гаспадарчага прызначэння, а гранічная іх адпрацаванасць у адпаведнасці з прызначэннем ужо сама па сабе з'яўляецца адзнакай мастацкасці. Мяккая, няяркая, часцей за ўсё аднатонная афарбоўка керамічных вырабаў цалкам адпавядала стрыманай каларыстыцы традыцыйнага інтэр'ера народнага жылля лясной паласы Усходняй Еўропы.

Мастацкія якасці народнай керамікі ў многім залежаць ад характару тэхнічна-мастацкіх прыёмаў апрацоўкі вырабаў, нават ад асаблівасцяў сыравіны і спосабаў яе падрыхтоўкі. У многіх выпадках гэта дыктуе і форму, і знешні выгляд, і нават выкарыстанне таго ці іншага віду дэкору, яго характар і размяшчэнне.

Беларускія народныя майстры-ганчары да апошняга часу практыкавалі два асноўныя спосабы вытворчасці ганчарных вырабаў бытавога прызначэння: ручная лепка і тачэнне на ганчарным крузе.

Традыцыі ручной лепкі, якая ўключае кальцавы і спіральны налеп, ідуць ад ран-

І.Генбіцкі. Ганчарны посуд. 1987. Гліна, тачэнне, глазураванне. Гарадная Столінскага раёна.



Ганчар І.Генбіцкі з Гарадной Столінскага раёна. 1987.

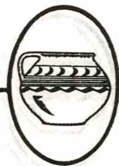
няга жалезнага веку. Археалагічныя даныя сведчаць пра пашырэнне гэтай тэхнікі ў лясной паласе Усходняй Еўропы[20], аднак беларускія землі ўяўляюць, бадай, самую значную і аднародную яе зону. Тут жа (асабліва на паўночным захадзе Беларусі) адзначана і самае позняе бытаванне гэтай рэліктавай тэхнікі — да сярэдзіны 20 ст.

Значнай разнастайнасцю формаў ляпны посуд не вызначаецца. Малапластычная фармовачная маса з дадаткам жарствы і архаічная тэхніка налепу дазвалялі вырабляць пасудзіны, блізкія да цыліндра, са слабапрафіляваным сілуэтам. Часам на плечуках пасудзін выціскаліся хвалістыя паяскі.

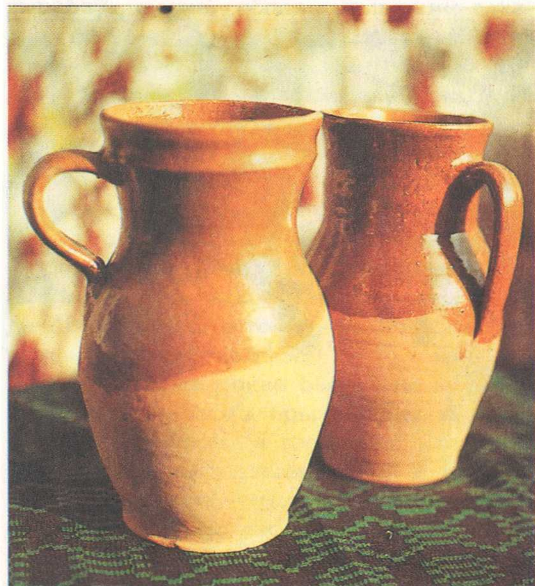
Здавалася б, гэтыя прымітыўныя вырабы не вызначаюцца якой-небудзь мастацкасцю. Сапраўды, такая тэхніка вытворчасці абмяжоўвае творчыя магчымасці майстроў. Тым не менш посуд ручной лепкі не пазбаўлены мастацкіх вартасцяў. Ён вызначаецца нейкай своеасаблівай жывасцю, ярка выяўленай рукатворнасцю і непаўторнасцю. Сярод ляпных пасудзін не знайсці і двух абсалютна аднолькавых. Як бы ганчар ні выпраўляў, ні прыгладжваў выраб, на ім застаюцца і сляды стыкоўкі гліняных жгутоў, і ўмяціны, і адбіткі пальцаў, і пэўная асіметрыя, што надае кожнай новай рэчы ўласцівае толькі ёй аблічча. Вырабы таўстасценныя, масіўныя, статычныя і па-свойму манументальныя, нават калі і маюць невялікія памеры.

Іншы характар мае посуд, выраблены з дапамогай быстраходнага ганчарнага круга з рухомай воссю. Гэты заходнееўрапейскі тып ганчарнага круга («нямецкі») на тэрыторыі Беларусі ўвайшоў у практыку ў 18 ст., верагодна, разам з пашырэннем фаянсавай вытворчасці, але да канца 19 ст. выкарыстоўваўся пераважна ганчарамі высокаразвітых гарадскіх і местачковых ганчарных цэнтраў. У канцы 19 ст. такі ганчарны круг з рухомай воссю ўваходзіць у практыку большасці сельскіх асяродкаў ганчарства, выключаючы хіба што паўночны захад Беларусі.

Быстраходныя нажныя кругі патрабавалі выкарыстання высокапластычнай гліны без



Ганчар І.Шопік з Поразава Свіслацкага раёна. 1989.



Збаны. 1980-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне. Шчучынскі раён.

якіх-небудзь дамешкаў, што ў сукупнасці з тэхнікай тачэння дазваляла вырабляць посуд самых розных формаў і сілуэта. Сценкі яго тонкія, формы зграбныя і дасканалыя. Багаты і разнастайны асартымент бытавога і утылітарна-мастацкага посуду, тыповы для большасці ганчарных цэнтраў Беларусі канца 19 — першай паловы 20 стагоддзя, з'яўляецца вынікам выкарыстання менавіта быстраходнага нажнога круга.

Мастацкія якасці вырабаў у значнай ступені вызначаліся характарам абпалу і спадарожных яму аперацый. У гэтых адносінах найбольш выразныя групы ўяўляюць абварная (гартаваная, рабая), задымленая (сіняя, чорная) і глазураваная (паліваная) кераміка.

Археалагічныя матэрыялы сведчаць, што абварванне шырока выкарыстоўвалася ў старажытнарускія часы[21]. У канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя яно шырока бытавала ў лясной паласе Усходняй Еўропы (уключаючы ўсходнюю Літву) і на Балканскім паўвостраве (у сельскім ганчарстве народаў Югаславіі).

Абварванне, якое на ўсіх гэтых тэрыторыях выкарыстоўвалася з ахоўнымі мэтамі (для павышэння трываласці і змяншэння порыстасці), у адзначаны перыяд нярэдка звязвалася з дэкаратыўнымі ўласцівасцямі керамікі, паколькі ў працэсе загартоўкі посуд пакрываўся чорна-карычневымі, нібы спецыяльна намаляванымі плямамі, эфектна рассыпанымі па тэракотавай паверхні. Выразнасць такога арыгінальнага дэкору залежала ад якасці абварвання. У народзе даўно заўважалі такую залежнасць, і пакупнікі на рынках у першую чаргу звярталі ўвагу на вырабы больш «рабыя», «стракатыя», «прыгожыя», інтуітыўна звязваючы гэта з іх высокімі утылітарнымі якасцямі. Таму нярэдка некаторыя ганчары звязвалі абварванне менавіта з дэкаратыўнымі асаблівасцямі.

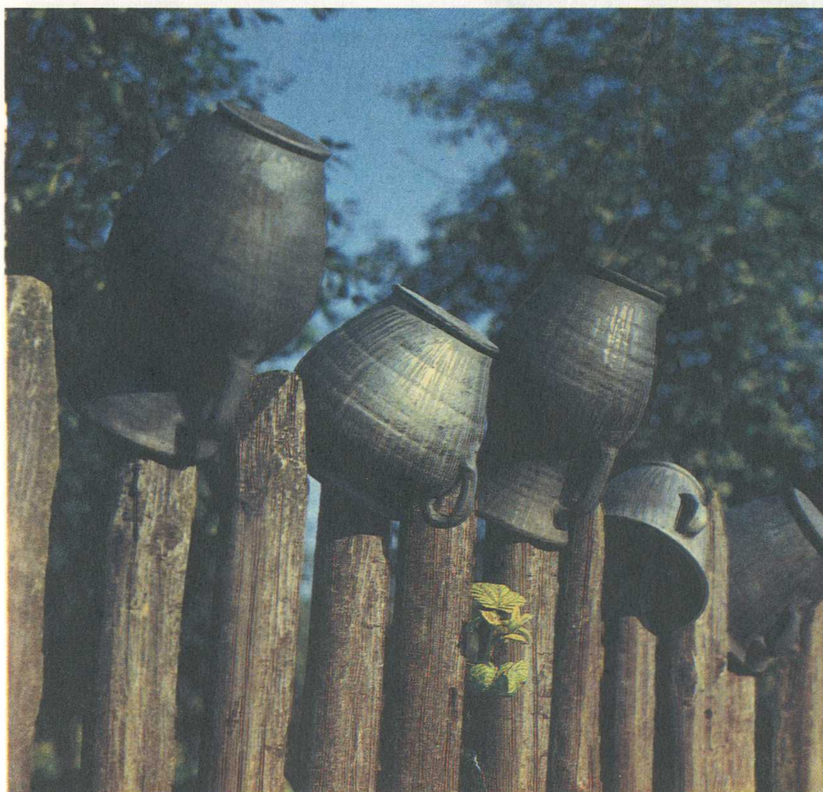
Асабліва цікавы мастацкі эфект дасягаўся ў тых выпадках, калі такі старажытны від апрацоўкі вырабаў, як абварванне, спалучаўся з яшчэ больш старажытным спосабам іх вытворчасці — фармоўкай налепам. «Статычныя формы і масіўныя, нібы з цяжкасцю сагнутыя ручкі спарышоў, — адзначае І.Ялатамцава, — ствараюць адчуванне застыласці, нерухомасці, інерцыі матэрыялу. Здаецца, што заключаная ў гэтай масе жывая творчая сіла выканаўцы яшчэ прыкладвае велізарныя намаганні для таго, каб вызваліцца, вырвацца вонкі. Характар матэрыялу дапаўняе гэты вобраз. Грубыя шурпатыя сценкі і плямістая рабая паверхня надаюць вырабу нейкі асабліва суровы характар»[22].

Такія архаічныя вырабы яшчэ ў сярэдзіне 20 ст. выраблялісе ў некаторых сельскіх ганчарных асяроддзях паўночнага захаду Беларусі. У іншых цэнтрах, асабліва на ўсходзе Беларусі (як і ў Цэнтральнай Расіі) гартавалі посуд, вытачаны на крузе, прычым галоўным чынам прызначаны для гарачага прыгатавання ежы. Іншыя ж вырабы задымлівалі ці глазуравалі.

Задымленая кераміка таксама мае старажытнае паходжанне, хоць і крыху пазнейшае ў параўнанні з гартаванай. З'яўленне яе на тэрыторыі Беларусі адзначана ў 12—13 стагоддзях, а ў познім сярэдневеччы, мяркуючы па археалагічных, архіўных і літаратурных крыніцах, была пашырана ў гарадскім ганчарстве Усходняй і Цэнтральнай Еўропы.

Асаблівую цікавасць з мастацкага боку ўяўляе чорнаглянцаваная кераміка — свое-

І.Ш о п і к. Ганчарны посуд. 1980. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Поразава Свіслацкага раёна.

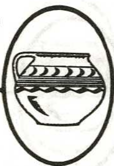


асаблівая разнавіднасць задымленай. Суцэльнае ці арнаментальнае глянцаванне ў выглядзе разнастайных узораў (клеткі, паскі, елачкі, сетка) у канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя было пашырана на паўднёвым захадзе Беларусі, а таксама ў Расіі, на Украіне, у народаў Цэнтральнай Еўропы. Практычна на ўсіх гэтых тэрыторыях чорнаглянцаваная кераміка мае як падобныя формы, так і аналагічны дэкор.

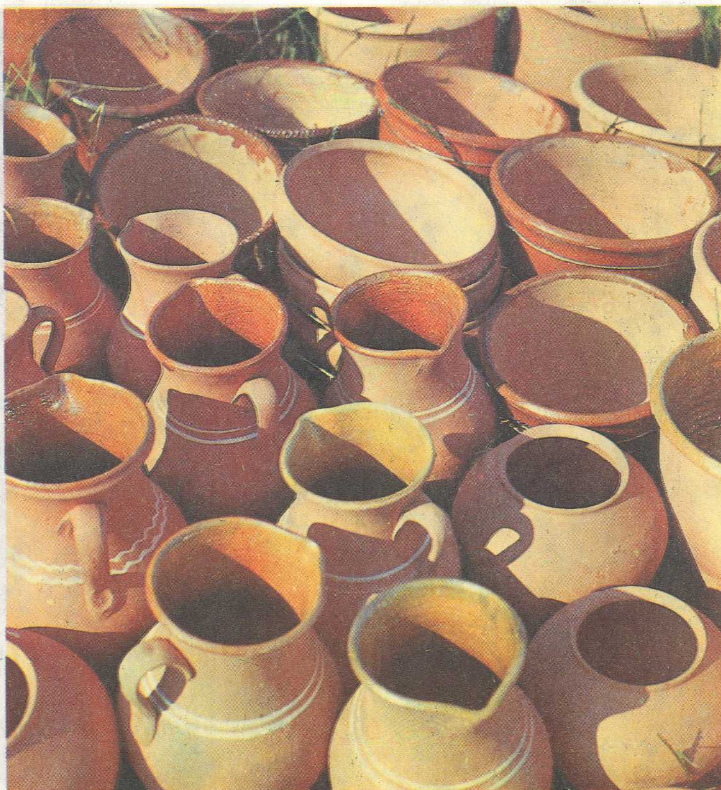
Найбольш папулярны спосаб утылітарна-мастацкай апрацоўкі керамічных вырабаў у адзначаны перыяд — глазураванне. Тая каларыстычная разнастайнасць, якой вылучаецца прадукцыя розных ганчарных цэнтраў Беларусі, дасягнута ў першую чаргу дзякуючы глазураванню. На ўсходнеславянскіх землях яно вядома са старажытнарускіх часоў, асабліва шырокае бытаванне глазураванай (паліванай) керамікі адзначана ў познім сярэднявеччы, аднак галоўным чынам у высокаразвітых гарадскіх ганчарных цэнтрах. З канца 19 ст. глазураваннем пачынаюць авалодваць і сельскія ганчары, хоць амаль нідзе яно канчаткова не выцесніла больш старажытныя віды апрацоўкі — гартаванне і дымленне, а прадаўжала мірна суіснаваць з імі. Звычайна глазураваны посуд выкарыстоўвалі для халоднага прыгатавання ежы ці яе захавання, а для печы прызначаўся абварны ці задымлены.

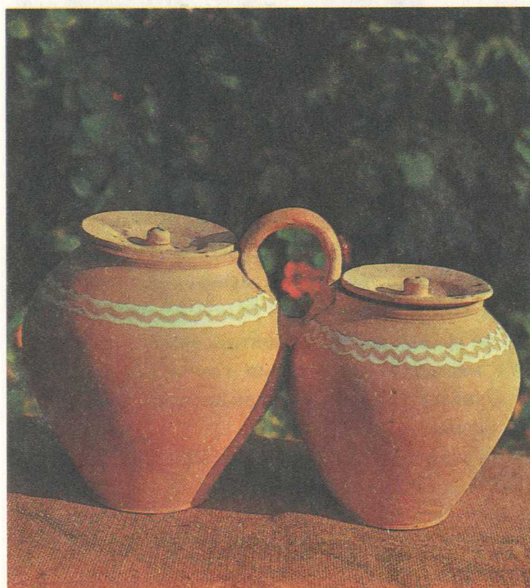
Спосабы глазуравання, што прымяняліся беларускімі ганчарамі, практычна не адрозніваліся ад вядомых на ўсіх славянскіх і іншых землях Еўропы. Часцей за ўсё выкарыстоўвалася празрыстая бясколерная палівa, якая «праяўляла» колер чарапка, надавала яму большую інтэнсіўнасць, а ў залежнасці ад якасці гліны — розныя адценні, ад амаль белага да чырвона-карычневага. Карычневы колер надавала паліве дзындра — жалезны перагар (вокіс жалеза), які збіралі ў кузнях, зялёны — вокіс медзі (зялёнка).

З-за дарагавізны палівы карысталіся ёю ашчадна. Толькі некаторыя віды посуду для захавання дарагіх прадуктаў, і то пераважна ў развітых ганчарных цэнтрах, глазуравалі цалкам. У большасці ж выпадкаў глазуравалася ўнутраная паверхня посуду,



І. Б ы ч к о. Ганчарны посуд. 1977. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс, глазураванне. Мір Карэліцкага раёна.





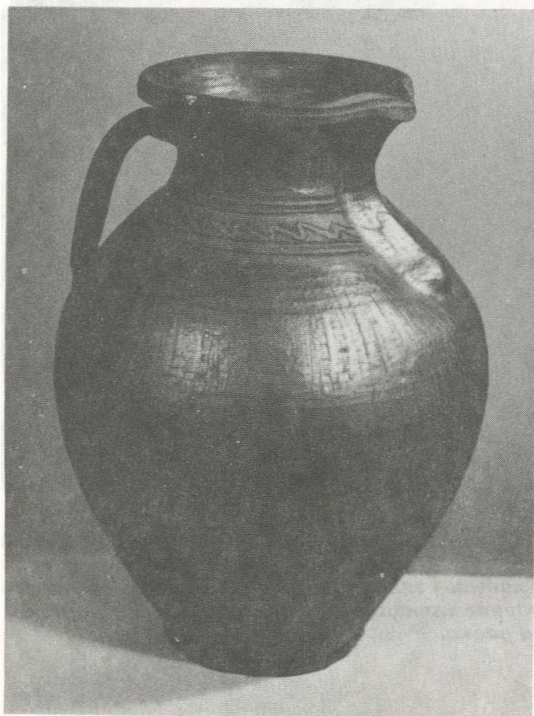
І. Б ы ч к о. Спарыш. 1981. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс. Мір Карэліцкага раёна.

звонку паліву наносілі толькі ўверсе, і яе рознакаляровыя бліскучыя пацёкі прыгожа кантраставалі з матавым тэракотавым фонам ніжняй часткі вырабаў, падкрэсліваючы дакладнасць, адпрацаванасць і дасканаласць формаў. Мастацкая выразнасць узмацнялася і ад нераўнамернасці абпалу, з-за чаго на зеленаватым фоне выступалі светла-охрыстыя плямы. Такі посуд (у яблыкі) цаніўся асабліва высока, трэба думаць, менавіта за яго знешні выгляд.

Гэтыя агульныя мастацкія асаблівасці, характэрныя для народнай керамікі як Беларусі, так і суседніх славянскіх і іншых народаў, у асобных ганчарных цэнтрах і нават рэгіёнах набывалі некаторыя мясцовыя адметнасці. На Беларусі прыкметныя адрозненні ў народнай кераміцы практычна супадаюць з прынятым у этнаграфічнай навуцы дзяленнем на 6 рэгіёнаў: Паазер'е (значная частка Віцебскай і поўнач Мінскай абл.), Падняпроўе (Магілёўская і паўночны ўсход Гомельскай абл.), Цэнтральная Беларусь (Мінская вобл.), Панямонне (Гродзенская вобл.), Усходняе Палессе (Гомельская вобл.), Заходняе Палессе (Брэсцкая вобл.).

Асаблівасцю ганчарства Заходняга Палесся з'яўляецца канцэнтрацыя яго ў рэдка размешчаных, але буйных ганчарных цэнтрах, дзе ў канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя налічвалася па 100—200 і больш майстроў. Такі ўзровень рамяства садзейнічаў выпрацоўцы мастацкіх асаблівасцяў, што прыкметна вылучалі кераміку кожнага ганчарнага цэнтра. Тым не менш ёсць і агульныя рысы, што маюць вырабы ганчарных цэнтраў не толькі Заходняга Палесся, але і іншых суседніх рэгіёнаў.

Агульная характэрная асаблівасць заходнепалескай керамікі — акруглабокасць, шарападобнасць вырабаў, адточанасць, своеасаблівая чаканенасць формаў, паколькі тут карысталіся нажным быстраходным кругам і высокаякаснымі пластычнымі глінамі. Гаршкі амаль шарападобныя (у Гараднай назва гаршка — кругляк), маюць 1—2 вушкі, што адрознівае іх ад аналагічных бязвухіх вырабаў іншых рэгіёнаў. Ярка выяўлена шарападобнасць і ў глякоў (агляк, бунька). Збанкі (глечыкі) вылучаюц-



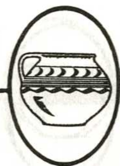
Збан. Пачатак 20 ст. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Поразава Свіслацкага раёна. МСБК.

На рынку ў Міры Карэліцкага раёна. 1977.

ца выразным чляненнем формаў. Амаль цыліндрычная шыйка са злёгку адагнутым венчыкам нібы насаджана на шарападобнае, крыху звужанае да дна тулава. Найбольш выразна гэта выяўлена ў вырабах з Пружанаў. У Гараднай суадносіны аб'ёмаў крыху іншыя: тулава вялікае, нібы разбухлае, гарлавіна кароценькая і шырокая.

Адметны для вырабаў гэтага рэгіёна характар мацавання вушак. Верхнім канцом яны мацуюцца да венчыка, адыходзяць убок, нібы прадаўжаючы яго гарызантальны зрэз, плаўна загінаюцца ўніз і стыкуюцца з тулавам у месцы яго найбольшага расшырэння, утвараючы натуральнае супражэнне з паверхняй. Вытанчанасцю сілуэта вырабы нагадваюць антычныя формы.

Такая стылістычная цэласнасць вылучае ганчарныя вырабы значнай зоны, што ўключае паўднёвы захад Беларусі (Брэсцкую вобл.), паўночныя раёны Валынскай і Ровенскай абласцей Украіны, а таксама шэраг цэнтраў на захад ад Буга. Іх традыцыі ідуць ад керамічнай вытворчасці старажытнаславянскіх плямёнаў, што насялялі гэтую тэрыторыю ў 1-м тысячагоддзі н.э.

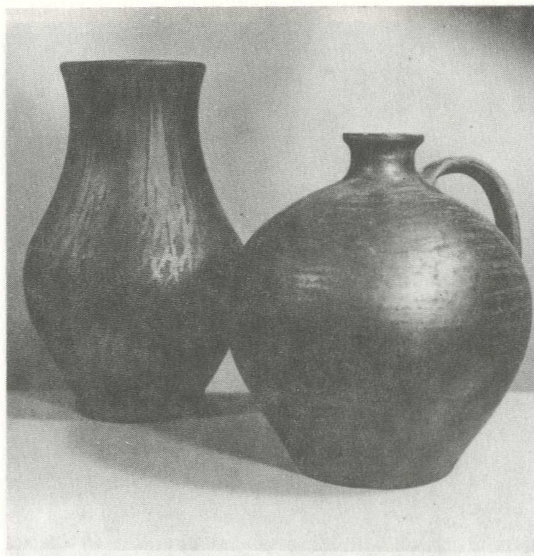


Найбольш пашыраныя ў адзначаны перыяд былі два віды заходнепалескай керамікі — белагліняная і чорнаглянцаваная.

Чорнаглянцаваная кераміка, што ў тэхналагічных адносінах практычна нічым не адрозніваецца ад падобных вырабаў на значных тэрыторыях Усходняй і Цэнтральнай Еўропы, шырока вядомая ў многіх рускіх, украінскіх, беларускіх гарадах у 14—18 стагоддзях. На пачатак 20 ст. яна захавалася на паўднёвым захадзе Беларусі, у некаторых раёнах Паволжа, на Валыні, у Прыкарпацці, на суседніх тэрыторыях Польшчы, у Славакіі. Аднак на паўднёвым захадзе Беларусі чорнаглянцаваная кераміка вылучаецца характэрным дэкорам, тыповым таксама для суседніх рэгіёнаў Украіны і Польшчы, утвараючы такім чынам кампактны арэал яе пашырэння.

Найбольш выразныя такія вырабы ў Пружанах. Да іх далучаюцца і суседнія Ружаны (Пружанскі раён), а таксама Мір (Карэліцкі раён), які тэрытарыяльна хоць і адносіцца

Берасцянікі. Пачатак 20 ст. Гліна, тачэнне, бяроста, глазураванне. Міёрскі раён.



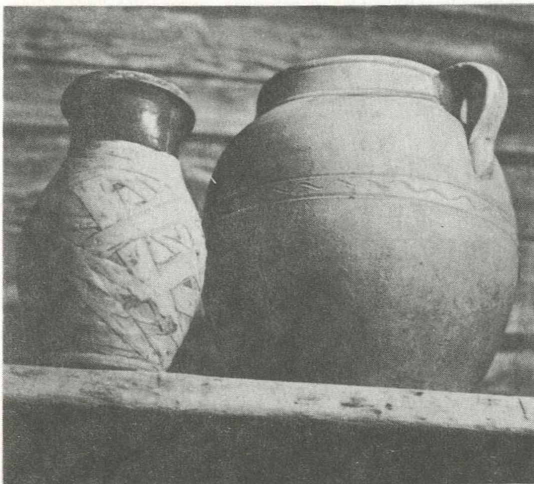
Гладыш і гляк. 1920-я гады. Гліна, тачэнне, чорнае глянцаванне. Брацянка Навагрудскага раёна.

да Панямоння, але характарам дэкаравання чорнаглянцаваных вырабаў бліжэй да заходнепалескіх. Крыху асобна стаіць Пагост-Загародскі (Пінскі раён), дзе лаканічныя, чаканеныя, нават трохі суровыя формы апрацоўвалі суцэльным глянцаваннем, што ў выніку выклікае пэўныя асацыяцыі з узорамі заходнееўрапейскага сярэдневяковага бронзаліцейнага мастацтва.

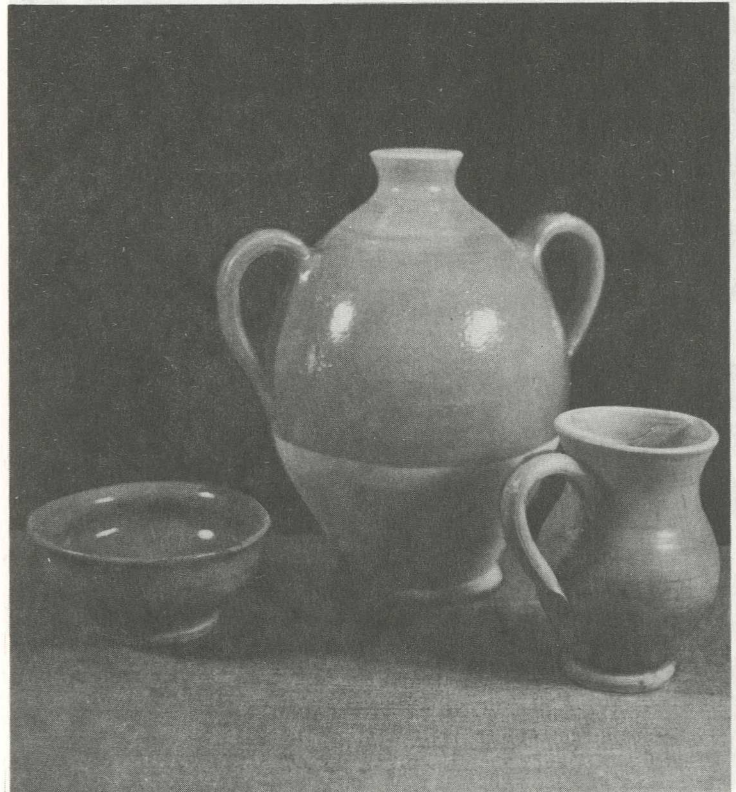
Развіццё ганчарнага рамяства ў Пружанах налічвае некалькі стагоддзяў. Аднак найбольшага росквіту яно дасягнула ў канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя, па сваіх маштабах і якасці прадукцыі захоўваючы высокі ўзровень практычна да сярэдзіны 20 ст.[23] Пружанскія ганчары заслужана ўтрымлівалі славу лепшых майстроў па вырабе чорнаглянцаванай керамікі, якая была вядома па ўсёй паўднёва-заходняй Беларусі, нават у Англіі і Амерыцы, куды яе цэлымі партыямі вывозілі перакупшчыкі ў 1920—30-я гады.

Адточаныя, класічныя формы пружанскіх вырабаў падкрэслены глянцаваным дэкорам, які можна лічыць узорам даскаласці. На шарападобных гляках — рамбічныя скрыжаваныя палоскі, і ствараецца ўражанне, што пасудзіну змясцілі ў буйнаячэістую сетку, якая моцна расцягнулася ад цяжару. Слоікі разлінеены рэдкімі вертыкальнымі палосамі, у прамежках — частыя косыя рысачкі, што ўтвараюць малюнак накшталт хваёвых галінак. На гаршках вертыкальныя палоскі згрупаваны па некалькі, вольныя ўчасткі пакрыты густой сеткай. Радыяльныя палоскі, нібы сонечныя промні, разбягаюцца па схілах накрывак. Тулава збанкоў ахоплівае рамбічная сетка, гарлавіна падкрэсліваецца вертыкальнымі росчыркамі, адсюль выразнасць члянення формаў.

У дэкаратыўных адносінах заходнепалеская кераміка, найперш пружанская, выяўляе амаль поўныя аналогіі з формамі і дэкорам вырабаў паўночных раёнаў Валыні (Ракіта, Камень-Кашырскі), а на захадзе — ганчарных цэнтраў Падляшша (Польшча). Падобныя прынцыпы дэкаравання характэрныя таксама для чорнаглянцаванай керамікі Цэнтральнай Расіі, Закарпацця, Сла-



Берасцень і слоік. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне, бяроста. Заходняя Віцебшчына. БДМНАП.



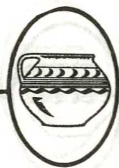
У. Татарыс. Ганчарны посуд. 1980. Гліна, тачэнне, глазураванне. Гарадок.

вакіі, аднак там яна крыху адрозніваецца формамі.

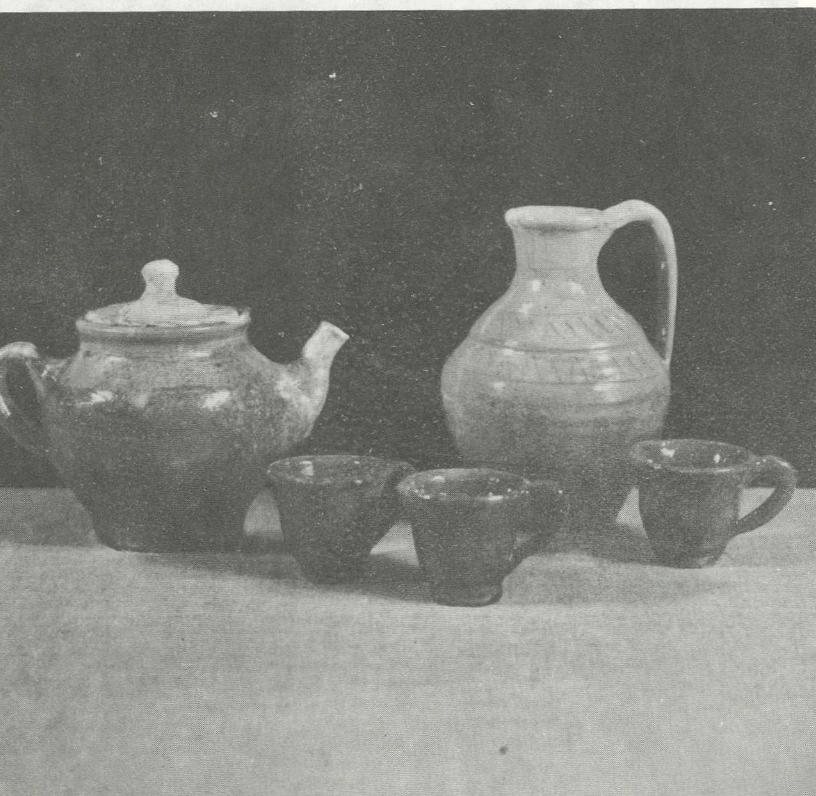
Хоць у заходнепалескім рэгіёне Беларусі пераважае чорнаглянцаваная кераміка, для зоны залягання светлых каалінавых глінаў характэрны белагліняныя вырабы. Традыцыя іх вытворчасці ў басейне Прыпяці ідзе ад старажытнарускага часу[24]. Аднак, мяркуючы па археалагічных знаходках, характэрны дэкор склаўся не раней як у 17 ст., тады ён быў звычайна выціснуты — нанесены зубчастым колцам. Ангобны роспіс пашыраўся ў 18 і асабліва ў 19 — пачатку 20 стагоддзя.

Буйным і адзіным цэнтрам па вытворчасці белаглінянай керамікі ў межах Беларускага Палесся была Гарадная[25]. Высокія тэхналагічныя якасці гараднянскай керамікі ведалі на ўсім Палессі, у Цэнтральнай Беларусі, трапляла яна і на Валынь, у Кіеў, Вільню, Варшаву[26]. У Вільні гараднянскую кераміку называлі целяханскай (па аналогіі з шырока вядомым целяханскім фаянсам). Уладальнікі ювелірных фабрык ведалі яе высокую тэрмічную ўласцівасць і ахвотна набывалі для выплаўкі каштоўных металаў[27].

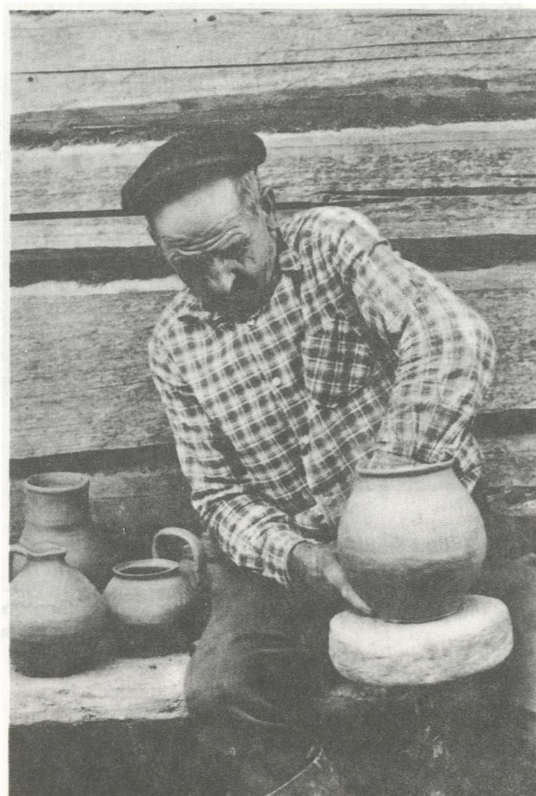
Для гараднянскага посуду характэрная тая ж шарападобнасць і чаканенасць формаў, што і для керамікі Заходняга Палесся ў цэлым. Разам з тым своеасаблівыя сыравінныя і тэхналагічныя перадумовы выклікалі да жыцця іншыя арнаментальна-дэкаратыўныя і каларыстычныя асаблівасці. Пануе тут ангобная размалёўка чырвонай жалезістай глінай (апіска) па неглазураванай паверхні, якая пасля абпалу становіцца крэмава-белай. Характар арнаментацыі вызначаўся спосабам вярчэння пасудзіны вакол вертыкальнай восі. Таму яе дэкор складаўся з косых рысак, прамых і хвалістых паяскоў і дужак (шнурочкі, рубежыкі). Па-рознаму камбінуючы гэтыя простыя матывы, мяняючы адлегласць паміж імі, патаўшчаючы ці патанчаючы іх, майстры дасягалі мноства варыянтаў дэкору. У большасці выпадкаў ён уяўляе сабой 2—3 паясы з гладкіх палосак, паміж якімі закампанаваны косыя рыскі і дужкі. Шырокім поясам дэкор кладзецца на плечкі гаршкоў (кругляк), глякоў



С.Мазалькоў. Ганчарны посуд. 1960-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне. Крычаў.



Ганчар Л.Макееў з Новага Вільянава Шклоўскага раёна. 1981.



(бунька), збаноў (глечык); на місках і цёрлах рыскі часам наносілі на гарызантальныя венчыкі, нібыта зрэзаныя пры вярчэнні на крузе. Такая строгая, але вельмі выразная сістэма дэкору пабудавана ў адпаведнасці з вышэйшымі законамі графічнай культуры пры тонкім выкарыстанні лінейных і плоскасных кантрастаў. Гэта адзначалі даследчыкі народных промыслаў, арганізатары выставак яшчэ ў 1920—30-я гг. «Вельмі характэрны, — пісала польская даследчыца Я.Арынжына, — белы непаліваны посуд з тугаплаўкай гліны, аздоблены арнаментам з чырвонай жалезістай гліны, які вырабляюць у Гараднoй і на Валыні (Кульчын і Астрог). Асабліва вытанчаным традыцыйным выглядам вызначаюцца вырабы з Гараднoй. Хоць такога багацця ўзораў, як, напрыклад, на Гуцульшчыне, тут не сустракаецца, аднак формы посуду больш дасканалыя і захоўваюць даўнія традыцыі»[28].

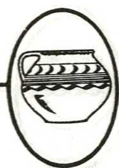
Гарадная — толькі крайні паўночны пункт у шэрагу ганчарных цэнтраў, якія складаюць значны арэал пашырэння белагліннай керамікі. На Валыні гэта асяродкі ў Ровенскай вобласці: Нігавішча, Яцулі, Крывіца, Літвішча, Залішчаны. Блізкія аналогіі ў формах і дэкоры прасочваюцца ў кераміцы Сярэдняга Падняпроўя. Белагліняная кераміка была пашырана на тэрыторыі басейна Прыпяці, што паказвае на значны арэал бытавання адной з самых яркіх з'яў, здаўна тыповых для паўднёвага захаду Цэнтральнай Еўропы.

Адметнасць керамікі паўночнага захаду Беларусі (Панямоння) вызначаецца своеасаблівасцю яе вытворчасці. Тут пераважалі невялікія ганчарныя цэнтры пераважна сельскага тыпу, у якіх да сярэдзіны 20 ст. посуд выраблялі архаічным кальцавым налепам з наступнай даводкай яго на ручным ганчарным крузе. Гэтая традыцыя ідзе тут ад ранняга жалезнага веку і вядомая на значных тэрыторыях — у лясной паласе Еўрапейскай Расіі, у Літве, паўднёвых славян. Аднак менавіта на паўночным захадзе Беларусі ляпная кераміка ў спалучэнні з гартаваннем займала да апошняга часу досыць кампактную зону.

М.Арэхаў, М.Шчадзінскі. Ганчарны посуд. 1970-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс, глазураванне. Бабінавічы Лёзненскага раёна.

Збан і гляк. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне. Паўднёвая Беларусь.

Архаічны спосаб вытворчасці прыкметна абмяжоўваў мастацкія магчымасці ганчароў. Кераміка Панямоння вызначаецца параўнаўча нешырокім асартыментам, што абмяжоўваўся пераважна посудам утылітарнага прызначэння простых формаў. Гаршкі, гладышы, цёрлы звяртаюць на сябе ўвагу слабапрафіляванымі формамі. Выраб у працэсе вытворчасці спіральна-кальцавым налепам з малапластычнай гліны быў блізкі да цыліндра, затым яго ў патрэбных месцах злёгку пашыралі ці звужалі, аднак форма вырабу ніколі не дасягала такой дасканаласці і разнастайнасці, як пры тачэнні на быстраходным ганчарным крузе. Праўда, якраз дзякуючы гэтаму тут быў пашыраны такі від посуду, як ваза ці доўгая латушка. Пасудзіны пад назваю латка здаўна вядомыя на значных тэрыторыях, яны ўпамінаюцца ў старажытнарускай літаратуры («варяху в ладках»)[29], аднак доўгія латушкі ручной лепкі мелі пашырэнне толькі ў пэўным рэгіёне — на Панямонні, Рускай Поўначы, у літоўцаў, паўднёвых славян.



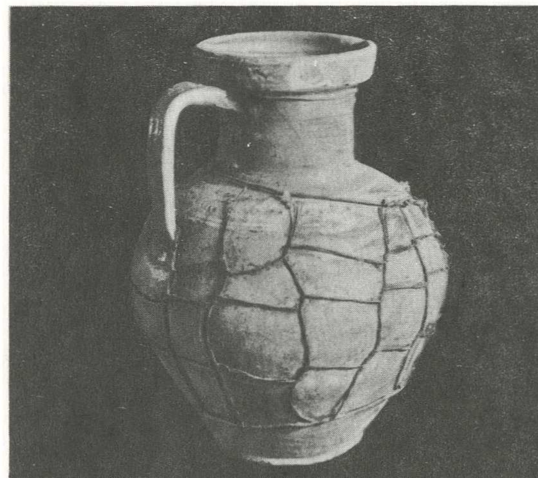
Архаічны спосаб вытворчасці, што захаваўся на ўказаных тэрыторыях амаль без змен да апошняга часу, абумовіў і дзівоснае падабенства мастацкага аблічча вырабаў з іх простымі, суровымі, злёгку асіметрычнымі формамі, падкрэсленымі 2—3 выціснутымі хвалістымі паяскамі — старажытным сімвалам вады. У гэтым падабенстве лёгка пераканацца, калі параўнаць кераміку Панямоння з аналагічнымі вырабамі не толькі суседніх тэрыторый, але і, скажам, некаторых ганчарных цэнтраў Югаславіі.

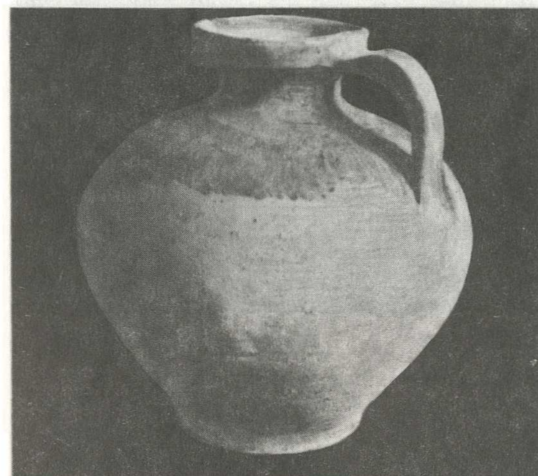
Блізкая па сваім характары і кераміка Паазер'я, асабліва яго заходняй часткі. Масіўнасць, слабапрафіляванасць, «staўбунаватасць» формаў керамікі дакладна падкрэслівае тутэйшая назва гладыша — стаўбун. Яшчэ адна, паралельная назва — берасцень — адлюстроўвае тыпова мясцовую традыцыю абплятаць гліняны посуд берасцянымі стужкамі. Хоць рабілася гэта з чыста практычнымі мэтамі (для трываласці, павышэння цеплаёмістасці), у кантэксце гэтай работы нельга не адзначыць маляў-

А. К і р ы ч а к. Ганчарны посуд. 1995. Гліна, тачэнне, гартаванне. Салігорск.

Збан. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне, драцяная аплётка. Гомельшчына. БДМНАП.

Гляк. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, глазураванне. Лоеўскі раён.





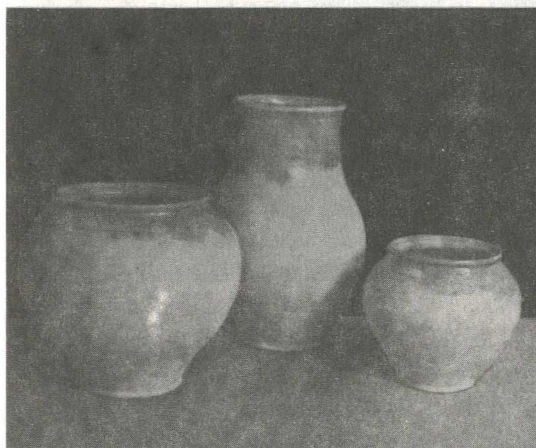
нічае, каларытнае аблічча керамікі, аплецеңай залацістымі стужкамі бяросты.

На ўсходнеславянскіх землях абплятанне керамікі бяростай выкарыстоўвалася, відаць, здаўна і было пашырана на значных тэрыторыях паўночнай часткі Усходняй Еўропы. У канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя яна займала кампактны арэал, што ўключаў заходнюю частку Паазер'я і суседнія тэрыторыі Літвы.

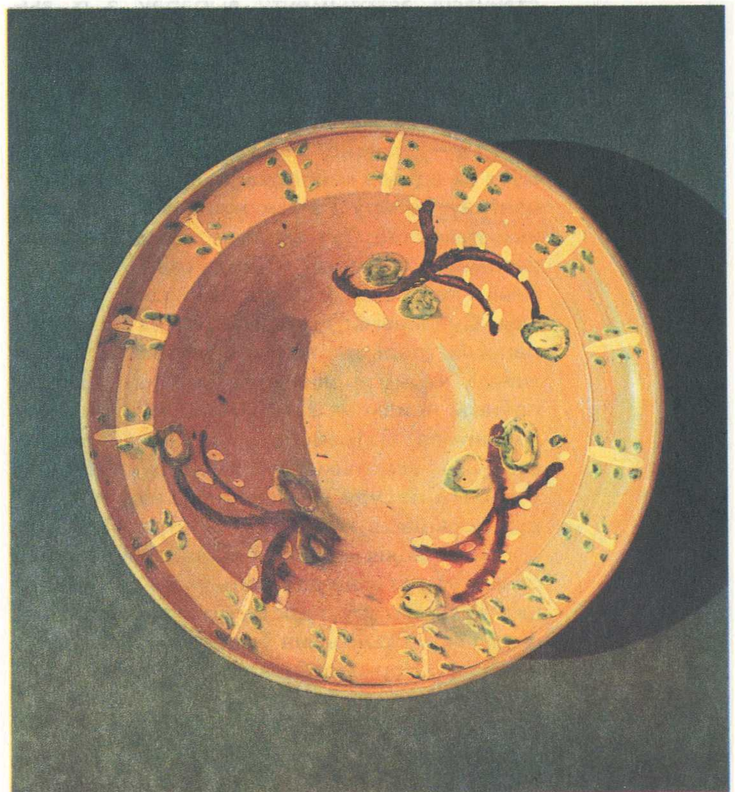
Разам з тым у гэтым рэгіёне акрамя невялікіх сельскіх ганчарных цэнтраў з іх архаічным спосабам вытворчасці дзейнічалі і буйныя гарадскія і местачковыя асяродкі (Глыбокае, Дзісна, Бешанковічы, Чашнікі) з фармоўкай посуду на быстраходным ганчарным крузе, частковым ці суцэльным глазураваннем, падпаліўнай ангобнай размалёўкай расліннага характару белага, карычневага, зялёнага колераў (Дзісна Мёрскага раёна). Аднак характэрна тое, што ў формах гэтага посуду прыкметны ўплыў архаічнай ляпной керамікі. Вырабы грузныя, масіўныя, шыракагорлыя, некаторыя з іх традыцыйна аплецены бяростай.

На Беларускім Падняпроўі ганчарны промысел быў пашыраны больш як у 70 ганчарных цэнтрах — і невялікіх сельскіх (Ляды Дубровенскага раёна, Новая і Старая Будаўка, Сухачэва, Рыдамль Талачынскага раёна, Лядневічы, Лісічына Сенненскага раёна, Літвінавічы, Благаўка, Русакі Шклоўскага раёна), і буйных гарадскіх і местачковых (Дуброўна, Чавусы, Крычаў, Мсціслаў, Магілёў, Копысь Аршанскага раёна, Бабінавічы Лёзненскага раёна). І ў тых, і ў другіх, за рэдкім выключэннем (Стары і Новы Дзедзін Клімавіцкага раёна), карысталіся нажнымі быстраходнымі кругамі і пластычнымі глінамі, што дазваляла выраблядь танкасценныя зграбныя вырабы разнастайнага асартыменту. Тут паралельна бытавалі ўсе віды утылітарна-мастацкай апрацоўкі: глазураванне, дымленне, гартаванне. Аднак пры ўсёй гэтай разнастайнасці для формаў падняпроўскай керамікі характэрная агульная падоўжанасць, стройнасць, зграбнасць сілуэта мяккай мадэліроўкі, падкрэсленага маляўнічымі пацёкамі палівы, сціплым лінейна-хвалістым прачэр-

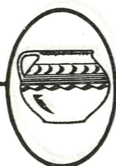
Чайнік. Канец 19 ст. Гліна, тачэнне, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна. ДМЭ.



Міска. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, эмалі, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна. МСБК.



А. Навумовіч. Ганчарны посуд. 1979. Гліна, тачэнне, глазураванне. Дарасіно Любанскага раёна.



чаным дэкорам ці нескладанай, але маляўнічай ангобнай размалёўкай белага колеру (Бабінавічы).

Найбольш прыкметна гэта выяўляецца ў форме гладыша (гарлач, кушын, жбан). Тулава яго маленькае, амаль шарападобнае, выразна фіксуецца лінія пераходу ў высокую цыліндрычную шыйку з невялікім валікам на венчыку. Гэтая прыкмета адрознівае мясцовыя вырабы ад масіўных формаў паўночнага захаду Беларусі ці круглявых караткагорлых — Заходняга Палесся.

Кераміка Цэнтральнай Беларусі сінтэзавала ў сабе асноўныя асаблівасці іншых рэгіёнаў. Тут дзейнічалі і невялікія сельскія ганчарныя цэнтры з некалькімі майстрамі, што выраблялі гартаваную кераміку нешырокага асартыменту (Сяроды, Лыжычы Мядзельскага раёна, Крачаты Стаўбцоўскага раёна, Сямёнавічы Уздзенскага раёна, Дарасіно Любанскага раёна, Галавачы Маладзечанскага раёна), і буйныя гарадскія і местачковыя асяродкі з высокаразвітым узроўнем рамяства (Ракаў, Івянец, Барысаў, Смілавічы, Смалявічы).

Сярод апошніх асаблівай увагі заслугоўвае Івянец: не толькі з-за шырыні і разнастайнасці асартыменту вырабаў з іх высокім мастацкім узроўнем, але і як прыклад ператварэння традыцыйнага промыслу ў дзяржаўнае прадпрыемства з усімі пазітыўнымі і негатыўнымі вынікамі.

У 19 — пачатку 20 стагоддзя Івянец славіўся як адзін з найбольш буйных ганчарных цэнтраў Беларусі з высокаразвітым узроўнем рамяства. Тут склаліся цэлыя дынастыі патомных ганчароў (Сасноўскія, Малчановічы, Падліпскія, Собалі, Лотышы, Круглінскія, Судакевічы), што працягвалі і развівалі лепшыя традыцыі ганчарства, закладзеныя яшчэ ў часы сярэднявечча. Арыентацыя галоўным чынам на заможнага спажыўца садзейнічала выпрацоўцы надзвычай разнастайнага асартыменту вырабаў. Акрамя бытавога посуду — асноўнага віду прадукцыі большасці ганчарных цэнтраў Беларусі — івянецкія майстры выраблялі таксама рэчы утылітарна-дэкаратыўнага і мастацкага характару, дробную пластыку, кафлю і інш. Практычна ўся прадукцыя глазуравалася. Чорнаглянцаваны посуд перасталі вырабляць яшчэ ў канцы 19 ст.

Шырынёй асартыменту і разнастайнасцю формаў вылучаецца традыцыйны бытавы посуд, асабліва збанкі і гладышы. Сталовыя збанкі (млечнікі) тут маюць ярка выяўлены плаўны S-падобны профіль, невялікую зграбную ручку (вуха) са своеасаблівым адросткам-упорам уверсе, носік (дзюбку), прафіляваны па ўсёй шыйцы, завершанай двайным валікам. Збанкі-даёнкі (дайнікі) прафіляваны значна слабей, формы іх прысадзістыя, манументальныя, гарлавіна досыць шырокая, носік невялікі і востры. Разнастайнасцю памераў вылучаюцца талеркі, міскі, паўміскі, для якіх характэрна рэзкае чляненне на два аб'ёмы: ніжні —канічны, і верхні — амаль цыліндрычны. Глякі мелі традыцыйную шарападобную форму з адным вухам, як і ў іншых ганчарных цэнтрах Беларусі і на суседніх тэрыторыях. Аднак у Івянцы адзначана і мясцовая іх разнавіднасць — з плоскімі бакамі. З іншых відаў посуду ў шырокім ужытку былі яйкападобныя ці амаль цыліндрычныя слоікі для саленняў, варэнняў, мёду, спарышы, рукамыі, цадзільнікі, адстойнікі для малака, кубкі, патэльні, кветкавыя гаршкі (вазоны) і інш. Пад уплывам фаянсавага і фарфоравага посуду і вырабаў з сядзібных інтэр'ераў і жылля заможных гараджан ганчары выраблялі таксама разнастайны посуд утылітарна-дэкаратыўнага характару: супніцы, хлебніцы, сальнічкі, цукарніцы, цукерачніцы, маслёнкі, чайнікі, вазы для варэння і інш. Хоць узорамі для многіх з гэтых вырабаў паслужыла прамысловая прадукцыя, ганчары ўмелі надаць ім характэрны мясцовы каларыт і рукатворную цеплыню.

Дасканалыя, адпрацаваныя формы посуду падкрэсліваліся сціплым, але выразным ангобным дэкорам карычневага ці белага колеру з пакрыццём празрыстай палівай. Звычайна гэта былі прамыя і хвалістыя паяскі, нанесеныя на выраб у час вярчэння на ганчарным крузе. Яны апярэзваюць самую шырокую частку тулава ці плечкі, падкрэсліваючы завершанасць формы. Вельмі характэрны івянецкі дэкор даваеннага часу — раслінныя матывы накшталт хваёвай галінкі з мякка разогнутымі іголкамі ці кусціка травы. Такія 3—4 матывы размяшчаюцца на самай шырокай частцы тулава глякоў, слоікаў, збанкоў і выразна вылучаюцца на залаціста-вохрыстым фоне глазураваных вырабаў.

Больш разнастайна, хоць і ў той жа стылістыцы, аздабляліся талеркі і міскі утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння. Іх падавалі на стол звычайна толькі ва ўрачыстых выпадках, у іншы час яны стаялі на паліцы ці ў

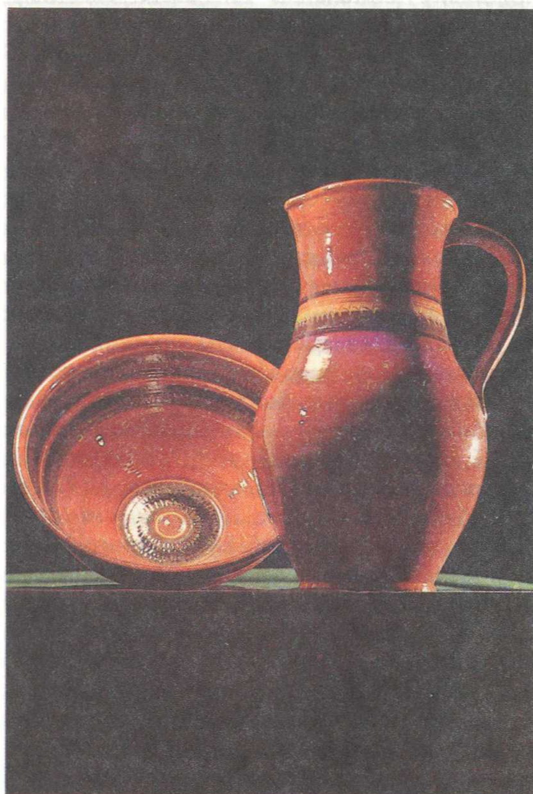
пасудніку як аздоба інтэр'ера. Аснову іх дэкору складаюць канцэнтрычныя акружнасці, нанесеныя на дно і сценкі пры вярчэнні на ганчарным крузе. Яны чаргуюцца, звычайна на верхнім краі, з хвалістымі лініямі, хваёвымі галінкамі, а таксама рознымі надпісамі — віншаваннямі ці пажаданнямі. Дно аздаблялася стылізаванымі кветкамі накшталт круга-разеткі. Часта гэты матыў выконваўся ангобам белага колеру, які пад празрыстай палівай станавіўся жаўтаватым.

У пасляваенны перыяд івянецкі промысел пачаў занепадаць. Аднак быў знойдзены правільны выхад — арганізавалі цэх мастацкай керамікі пры арцелі імя Дзяржынскага (1955). Ініцыятарамі яго арганізацыі былі старэйшыя ганчары Ф.Целішэўскі (1906—1984) і В.Кулікоўскі (1911—1985), якія аддалі нямала сіл і энергіі адраджэнню старажытнага рамяства, прадаўжэнню колішніх традыцый, пошуку новых шляхоў і напрамкаў яго развіцця. З арганізацыяй цэха івянецкая кераміка перажывае другое нараджэнне.

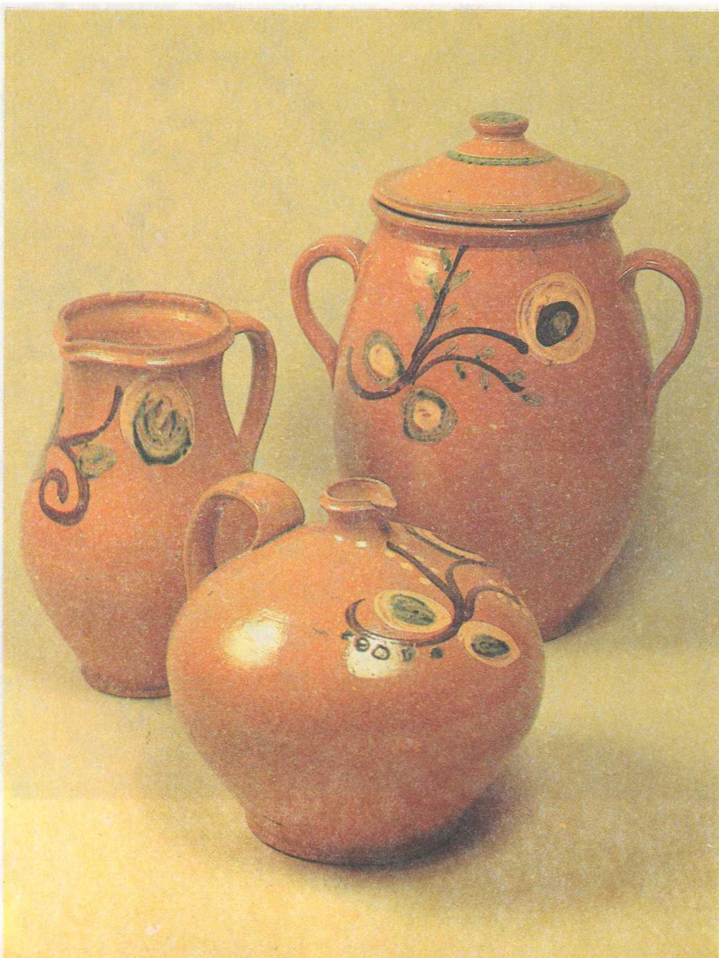
Ацэньваючы гэты факт як станоўчы, варта адзначыць, што ўжо на самым пачатку дзейнасці цэха пачынаюць праяўляцца і пэўныя выдаткі, якія ў далейшым усугубіліся. Напрыклад, у 1957 г. група майстроў на чале з Ф.Целішэўскім была накіравана ў Алма-Ату, каб пераняць «больш дасканалы» вопыт ганчарнай вытворчасці і «лепшыя» ўзоры мастацкай керамікі. Пэўны час цэх выпускаў вырабы ўсходніх формаў з адпаведным дэкорам — заліўкай эмалямі прадрапанага малюнка. Неўзабаве майстры вярнуліся да звыклых формаў.

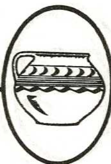
Тым не менш традыцыі Усходу аказалі сваё ўздзеянне: паскорылі распрацоўку характэрнага мясцовага дэкору — фляндроўкі. Заслуга ў гэтым у першую чаргу належыць В.Кулікоўскаму, які пастаянна адстойваў мясцовыя традыцыі. Дзякуючы яго настойлівасці і ініцыятыве за кароткі час фляндроўка дасягнула такой выразнасці і мастацкай дасканаласці, што стварыла славу івянецкай кераміцы далёка за межамі Беларусі. Акрамя традыцыйных карычневага і белага майстры сталі выкарыстоўваць

І.Малчановіч. Збан і міска. 1975. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна.



Збан, гляк і слоік. 1930-я гады. Гліна, тачэнне, эмалі, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна. МСБК.





таксама чорны і зялёны колеры, што шырокімі паясамі пакрывалі амаль увесь выраб. Гладкія палосы чаргаваліся з расчасанымі ў дробныя зубчыкі, дэкор стаў больш насычаны і мажорны. Гэтымі ж якасцямі вылучаўся і фляндраваны посуд І.Малчановіча (1929—1988). Пазней фляндроўкай авалодалі А.Пракаповіч (1935 г.н.) і М.Звярко (1930—1989). З канца 1950-х гадоў івянецкая кераміка становіцца абавязковым экспанатам выставак.

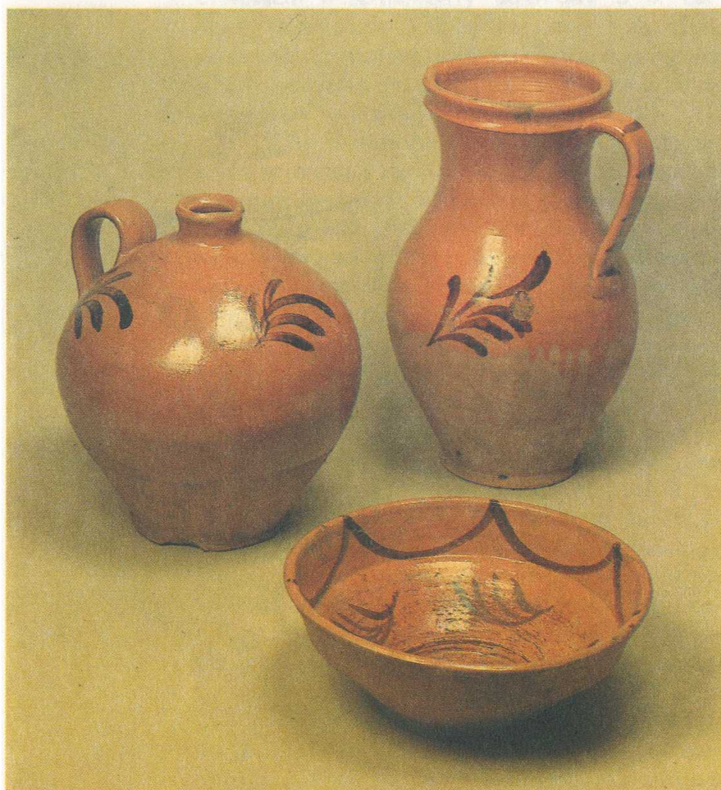
Далейшая эвалюцыя івянецкага промыслу — яскравае сведчанне супярэчнасці творчай працы народных майстроў і вытворчасці прамысловага характару. У 1960 г. на базе цэха была арганізавана фабрыка мастацкай керамікі і вышыўкі. З гэтага часу ў промысле наступае размежаванне на творы народнага мастацтва і масавыя прамысловыя вырабы, прычым доля першых у прадукцыі фабрыкі няўхільна зніжаецца, другіх — адпаведна павялічваецца. Штогадовы рост планавых заданняў патрабаваў выкарыстання асноўных сродкаў іх выканання: арганізацыі паточнай вытворчасці прадукцыі, паапераацыйнага раздзялення вытворчых працэсаў, максімальнай механізацыі аперацый. Само па сабе гэта яшчэ не пагражала жыццядзейнасці промыслу. Вызваленне ганчароў ад падрыхтоўкі глінянай масы і глазуры ці іншых нятворных працэсаў магло мець толькі станоўчыя вынікі, на характар вырабаў уздзеяння гэта не аказвала. Пааперацыйны падзел працы таксама не быў навіною для ганчароў, выкарыстоўваўся ён і раней: адны ганчары тачылі посуд, другія (часта вучні) яго распісвалі ці глазуравалі, абпалам маглі займацца трэція. Такая сумесная прафесійная дзейнасць майстроў розных спецыяльнасцяў характэрная і для іншых відаў традыцыйных мастацкіх промыслаў (напрыклад, размалёўка па метале, дрэве, пап'е-машэ ў промыслах Расіі). Тым не менш пры такой спецыялізацыі няма якаснага разрыву ў канчатковым выніку іх сумеснай работы. Гэта тлумачыцца спецыфічнымі асаблівасцямі невялікай вытворчасці, што аб'ядноўвае людзей аднаго промыслу, традыцыі якога звязаны з ручной выпрацоўкай аднароднай прадукцыі, што асэнсоўваецца майстрамі прыкладна аднолькава.

Аднак толькі гэтымі сродкамі вырашыць праблему выканання планавых заданняў аказалася немагчыма. Асноўную частку прадуктаў сталі выпускаць шляхам адліўкі ў гіпсавых формах, што вырашыла праблему масавага тыражавання, але стала чарговым крокам убок ад мясцовых традыцый. Прызначаныя для тыражавання ўзоры дэкаратыўнай керамікі, створаныя прафесійнымі мастакамі, якія слаба арыентаваліся ў традыцыях промыслу, вылучаліся не ўласцівымі беларускаму народнаму ганчарству формамі і дэкорам. Шырокае выкарыстанне эмаляў і каляровых глазураў павысіла дэкаратыўнасць вырабаў, але адначасова звузіла сферу выкарыстання традыцыйнай ангобнай размалёўкі. Ганчары ператварыліся ў простых выканаўцаў гатовых узораў.

Чарговая мадэрнізацыя фабрыкі ў 1976 г. ўсугубіла гэты працэс. Асартымент прадукцыі пашырыўся, аб'ёмы ўзраслі, але гэта запатрабавала амаль поўнай адмовы ад ручной вытворчасці. Усё больш ярка стаў выяўляцца заганны прынцып перавагі колькасці над якасцю.

Як відаць, кожная чарговая мадэрнізацыя промыслу няўхільна вяла да страты яго самабытнасці, ператварала яго ў звычайнае прамысловае прадпрыемства[30]. Такое бы-

Гляк, збан і міска. 1920-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна. МСБК.



ло характэрна не толькі для Беларусі. Як слушна адзначае А.Канцэдзікас, «па-за разумным выкарыстаннем ручной творчай працы немагчыма само існаванне народнага мастацкага промыслу. Адмова ад рукатворнага стварэння прадметаў побыту абазначае практычна спыненне асноўных традыцый народнага мастацтва»[31].

Сёння былы народны промысел у Івянцыператвораны ў буйное прамысловае прадпрыемства, якое выпускае масавымі тыражамі адносна танныя і ў цэлым практычныя, але пазбаўленыя рукатворнасці, непаўторнасці, характэрнай мясцовай самабытнасці вырабы. Аднак пытанне пра хоць бы частковае аднаўленне промыслу канчаткова яшчэ не знятае.

УТЫЛІТАРНА-ДЭКАРАТЫЎНАЯ КЕРАМІКА

Значную цікавасць з мастацкага боку ўяўляюць вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару. У адрозненне ад посуду гаспадарчага прызначэння ганчары свядома надавалі ім дваякія функцыі — не толькі практычнага скарыстання, але і аздаблення інтэр'ера. Праўда, такія рэчы вылучаюцца прыкметнай разнастайнасцю: у адных практычная функцыя пераважае, і яны мала чым адрозніваюцца ад бытавога посуду, у іншых ярка выяўлена дэкаратыўнасць.

Найбольшыя аналогіі з традыцыйнымі формамі народнай керамікі маюць гаршкі для пакаёвых кветак (вазоны), якія пераважаюць сярод вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага характару. Па форме яны нагадваюць цёрлы, аднак часцей за ўсё маюць прамыя канічныя сценкі. Венчыкі іх звычайна аздоблены хвалістымі фестонамі, зашчыпамі, насечкамі, нанесенымі зубчастым колцам, тулава апярэзваецца паяскамі ангобнай размалёўкі. Такія вазоны былі пашыраны ў асартыменце амаль усіх ганчарных цэнтраў, у тым ліку і сельскіх, і ў адносінах формаў і дэкору мала чым адрозніваюцца як у межах Беларусі, так і ў параўнанні з аналагічнай прадукцыяй ганчарных асяродкаў суседніх тэрыторый.

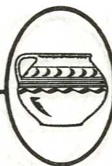
Прыкметнае пашырэнне новых відаў утылітарна-дэкаратыўных вырабаў у народным побыце беларусаў назіраецца з канца 19 ст. Узмацняецца ўзаемаўплыў паміж горадам і вёскай. У народным мастацтве становіцца прыкметная тэндэнцыя да ўзбагачэння формаў і дэкору вырабаў. Уплыў прамысловай прадукцыі, новыя патрабаванні рынку не маглі не аказаць уздзеяння на творчасць ганчароў, у першую чаргу местачковых і гарадскіх. Свядома ці несвядома, яны імкнуцца паўтараць формы фаянсавага ці металічнага посуду прамысловай вытворчасці, каб задаволіць густы тых заказчыкаў, якія не маглі такія вырабы купіць, але хацелі б мець нешта падобнае. Зразумела, дакладнага паўтору дасягнуць было немагчыма, ды майстры і не імкнуліся да гэтага, узгадняючы свае задумкі з магчымасцямі матэрыялу, тэхналогіяй вытворчасці, мясцовымі традыцыямі і густамі. Спецыфічны метад творчага адлюстравання рэчаіснасці пазбаўляў такія вырабы яўнай перайманьнасці, яны набывалі своеасаблівую цеплыню, рукатворнасць, характэрны мясцовы каларыт. Гэтыя ж асаблівасці ўласцівыя падобным вырабам ганчарных цэнтраў Расіі, Украіны і інш., і ў дадзеным выпадку

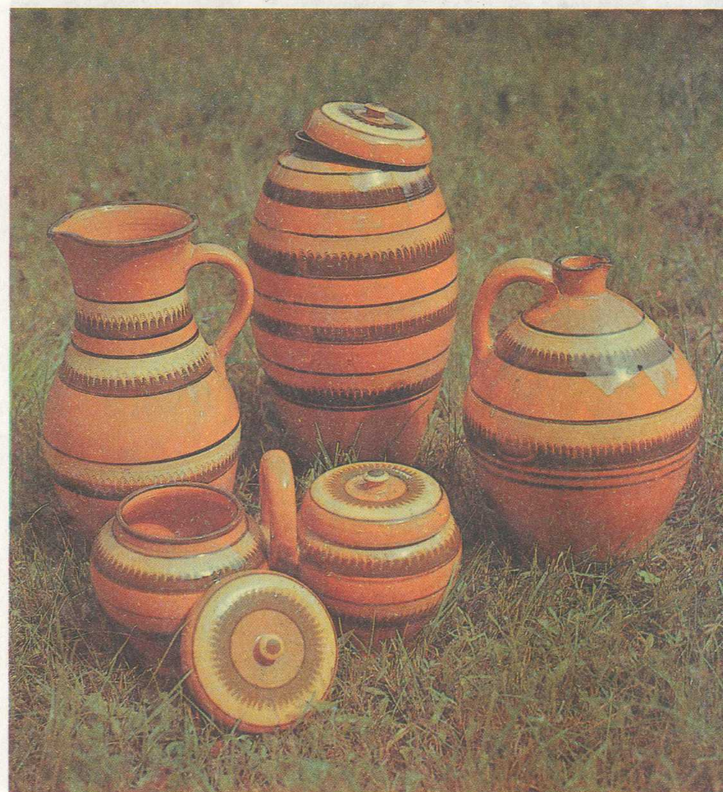
Ганчар А.Пракаповіч з Івянца Валожынскага раёна. 1986.

можна весці гаворку не толькі пра ўзаемаўплыў, колькі пра адны і тыя ж прынцыпы падыходу народных майстроў да вырашэння адных і тых жа задач.

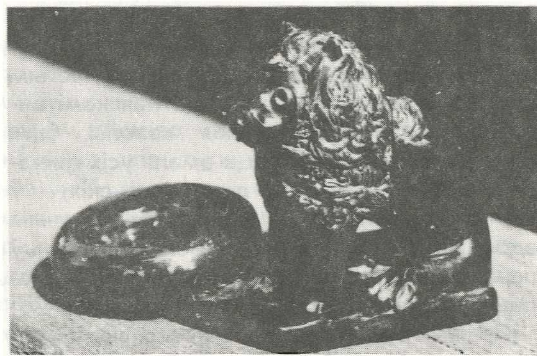
Традыцыйны асартымент ганчарнага посуду канца 19 ст. дапаўняецца разнастайнымі букетнікамі, вазамі, цукерачніцамі, цукарніцамі, маслёнкамі, салатніцамі, попельніцамі, графінамі, фігурным посудам, дэкаратыўнымі талеркамі і інш. Такі посуд вызначаўся больш вытанчанымі формамі, яго нярэдка аздаблялі ангобнай размалёўкай ці ляпным рэльефным дэкорам. Апошні часам адціскалі з дапамогаю гіпсавых ці гліняных формаў, затым вырабы глазуравалі ці распісвалі каляровымі ангобамі або глазурамі. Напрыклад, у Барысаве, Копысі, Крэве, Касцюковічах, Чавусах выраблялі разнастайныя гліняныя шкатулкі і дэкаратыўныя талеркі з рэльефнымі адбіткамі рыб, птушак, кветак. Характар гэтых твораў выяўляе яўны ўплыў гарадской культуры. У большасці ж выпадкаў ганчары ішлі ад добра вядомых традыцыйных формаў бытавога посуду. Пэўныя варыяцыі іх і некаторыя дэкаратыўныя дадаткі надавалі вырабам адметнасць, вылучалі іх з шэрагу чыста утылітарных рэчаў. Напрыклад, на аснове звычайнага гладыша ці збана вырашалі разнастайныя вазы для кветак (кветнікі, букетнікі) майстры Івянца, Ракава, Чашнікаў, Бабінавічаў, Глыбокага і інш. Ад гладышоў такія вырабы адрозніваюцца больш стройнай, выцягнутай ці, наадварот, прысадзістай, шыракагорлай формай, наяўнасцю дзвюх ручак, нярэдка — наглуха прымацаваным паддонам, больш багатым ангобным, ляпным ці прадрапаным дэкорам. Найбольш блізкія аналогіі ў вырашэнні падобных вырабаў прасочваюцца ў работах майстроў Літвы і Латвіі (Латгаліі).

Такія вырабы займалі прыкметнае месца ў прадукцыі некаторых ганчарных арцеляў савецкага часу, асабліва барысаўскай арцелі «Чырвоны Кастрычнік». Мясцовыя ганчары здаўна арыентаваліся на густы і запатрабаванні гараджан, і гэта вызначала пашырэнне своеасаблівых вырабаў, традыцыйныя формы якіх больш ці менш арганічна перапрацоўваліся ў стылі «мадэрн».





А.Пракаповіч. Фляндраваная кераміка. 1970-я гады. Гліна, тачэнне, ангобны роспіс, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна.



В.Лапа. Попельніца «Леў». 1930-я гады. Гліна, тачэнне, лепка, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна.

А.Маеўскі. Фігурная пасудзіна «Баран». Гліна, лепка, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна.

Падобным «удасканаленнем», напрыклад, займаўся на пачатку 20 ст. мясцовы скульптар Лісоўскі, які ствараў новыя ўзоры для мясцовых ганчароў. Адзін з такіх вырабаў уяўляў сабой збанок у форме савы, а ручка нагадвала маленькага звярка накшталт ласкі ці тхара, што ўчапіўся саве ў спіну. Выраблялiся тут насценныя рэльефы ў выглядзе мядзведжых і аленевых галоў, дэкаратыўныя талеркі з рэльефнымі малюнкамі, шкатулкі і інш.

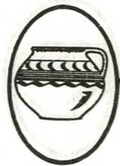
Аб'яднаўшыся ў арцель (сярэдзіна 1920-х гадоў), барысаўскія майстры прадоўжылі традыцыі вырабу фігурных рэчаў, аздобленых рэльефным дэкорам ці вырашаных у выглядзе зааморфных формаў. Праўда, цяпер іх ужо выраблялі ліццём ці штампоўкай. Калекцыі падобных вырабаў паказваліся ў 1940 г. на выстаўцы выяўленчага мастацтва Беларусі ў Маскве і ў 1947 г. — на рэспубліканскай выстаўцы, арганізаванай Белмастпрамсаветам. На выстаўках побач з традыцыйнымі пасудзінамі ў выглядзе бараноў і мядзведзяў былі дэкаратыўныя талеркі з партрэтамі Чапаева, Пушкіна з няняю, кампазіцыяй на тэму «На варце граніц», маслёнкі і кветачніцы «Лявоніха», вазы са скульптурамі, ваза «Слава», а таксама творчасць лепшых майстроў Зайцава, Клопава, Богдана, вырабы якіх нагадвалі шкляныя і фарфоравыя рэчы таго часу[32]. Значнае месца ў прадукцыі арцелі займалі збанкі традыцыйных формаў, але з досыць вычварнымі ручкамі і рэльефнымі малюнкамі, што ўключалі савецкую эмблематыку, сюжэтныя кампазіцыі, раслінны і геаметрычны арнамент. Як відаць, прадукцыя арцелі наглядна ілюструе эклектычнае спалучэнне традыцый і «сучаснасці», якое актыўна прапагандавалася ў 30—50-я гады.

Аналагічная і творчасць майстроў Копысі (Аршанскі раён) — традыцыйнага ганчарнага цэнтра на ўсходзе Беларусі. Разнастайнасцю і багаццем формаў вызначаецца там керамічны посуд мастацкага характару: талеркі, сподачкі, супніцы, салатніцы, цукерачніцы, вазы, маслёнкі, шкатулкі і інш. Здаецца, копыскія майстры паўтаралі ў гліне практычна ўсе рэчы, якія сустракаліся ў мястэчковым побыце.

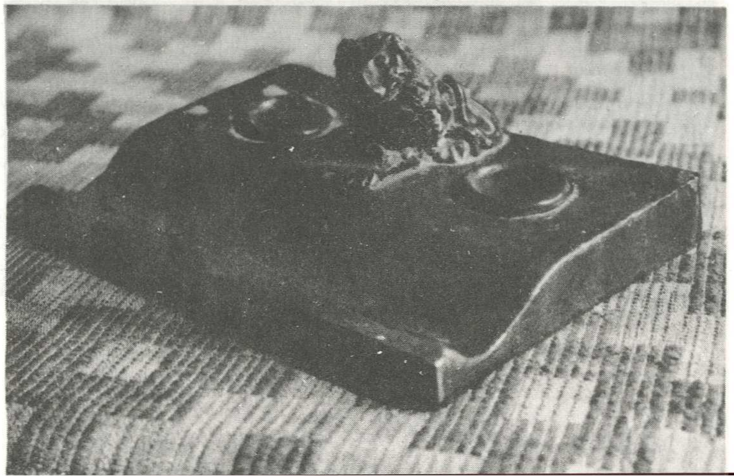
Арыгінальную старонку ў гісторыі беларускай керамікі складае творчасць копыскіх майстроў савецкага часу. Рэвалюцыйны пафас, станаўленне новага жыцця, карэнная перабудова побыту знайшлі своеасаблівае адлюстраванне ў іх дзейнасці. У многіх выпадках гэта была досыць наіўная спроба адгукнуцца на тагачасныя падзеі. Нярэдка ў традыцыйную арнаментыку ўключалася савецкая эмблематыка — зоркі, серп і молат, розныя надпісы і г.д., хоць такія вырабы ў мастацкіх адносінах былі досыць спрэчнымі. Але пошукі чымсьці нагадвалі савецкі агітацыйны фарфор 20-х гадоў, хоць копыскія майстры, верагодна, пра гэтую з'яву не ведалі.

Па сваіх мастацкіх якасцях прадукцыя арцеляў была досыць нераўназначная. Асабліва гэта датычыць барысаўскай з яе яўнай арыентацыяй на вырабы, што адлюстроўвалі новую рэчаіснасць. Аднак перапрацоўка традыцыйных формаў, спалучэнне іх з новымі сюжэтамі — справа няпростая, яна патрабуе вялікага майстэрства, высокага густу і адпаведнай падрыхтоўкі, уласцівых далёка не кожнаму народнаму майстру. Да таго ж паўплывалі тэндэнцыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва 30—50-х гадоў з яго пампезнасцю і эклектычным спалучэннем формаў і дэкору.

Значна большую цікавасць уяўляюць ра-



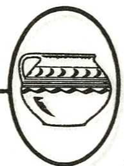
***В. Кузьміцкі.* Чарнільны прыбор. 1947. Гліна, лепка, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна.**



Чарнільны прыбор. 1940-я гады. Гліна, лепка, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна.

знастайныя фігурныя пасудзіны ў выглядзе мядзведзяў, бараноў, ільвоў, якія традыцыйна выраблялiся ў многіх ганчарных цэнтрах, галоўным чынам гарадскіх і мястэчковых: Івянцы, Ракаве, Міры, Барысаве, Глыбокім, Докшыцах, Дзісне, Смалявічах і інш. У гэтых арыгінальных вырабах найбольш ярка праявіўся талент асобных майстроў, іх наіўна-рэалістычнае ўвасабленне рэчаіснасці. Як правіла, такія вырабы пазбаўлены натуралізму, хоць многія вобразы (баран, мядзведзь) былі добра вядомыя. Відаць, майстры не імкнуліся да «партрэтнага» падабенства, а стваралі своеасаблівыя дэкаратыўныя пасудзіны-скульптуры, дзе анатамічная дакладнасць выконвала другарадную ролю.

Найбольш старыя ўзоры фігурных пасудзін адносяцца да канца 19 ст., але, відаць, іх рабілі і раней. На думку даследчыкаў, пашырэнне іх у народным побыце звязана з уплывам заходнееўрапейскіх металічных фігурных пасудзін-акваманілаў у выглядзе львоў, драконаў, коней, якія яшчэ ў 12—16 стагоддзях трапілі на ўсходнеславянскія землі[33]. Сапраўды, кампазіцыйнае вырашэнне гліняных пасудзін работы народных майстроў канца 19 — 1-й паловы 20 стагоддзя гэткае ж, як і ў старажытных імпартных вадалiваў: пустацелая фігура жывёліны мае на спіне ці галаве адтуліну для залівання вадкасці, а з яе разяўленай пашчы змесціва можна выліваць. Хвост закінуты на спіну і выконвае ролю ручкі.



Букетнік. Пачатак 20 ст. Гліна, тачэнне, лепка, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна.

Аднак своеасаблівая народная трактоўка, вырашэнне ў іншым матэрыяле, асаблівасці тэхналогіі надавалі гліняным пасудзінам іншае пластычнае аблічча. Тулава нярэдка выточвалася на крузе, да яго мацавалі ногі, галаву, хвост, потым увесь выраб ці яго часткі пакрывалі шлікерам, што імітаваў поўсць. Такая спецыфіка вытворчасці фігурнага посуду выключала любыя праявы натуралізму. Гліняныя мядзведзі, бараны, ільвы дабрадушныя, прысадзістыя, статычныя, нярэдка ў іх маленькія галоўкі і буйныя, нібыта раздзьмутыя, тулавы. Такія вырабы былі не толькі аздобаю інтэр'ера, але пры неабходнасці маглі выконваць і функцыі пасудзіны для вадкасцяў.

Хоць прынцыпы вырабу фігурных пасудзін былі практычна аднолькавыя, вырабы розных майстроў вылучаліся ўласнай стылістыкай, характарам трактоўкі вобразаў. Пэўныя змены ў прапорцыях, вар'іраванне дэкаратыўных элементаў, нарэшце, розны ўзровень мастацкіх здольнасцяў майстроў надавалі вырабам вызначальныя асаблівасці, адпаведны характар.

Знамянальна, што фігуратыўныя вырабы зааморфнага плану бытавалі пераважна ва ўсходніх славян. У народаў Прыбалтыкі яны не вядомыя, у заходніх жа суседзяў пераважалі пасудзіны ў выглядзе фігурак чалавека. Відаць, тлумачыцца гэта тым асаблівым месцам, якое займалі вобразы жывёл у фальклоры ўсходніх славян.

Параўнанне фігурных пасудзін работы беларускіх майстроў з падобнымі вырабамі з Украіны, Расіі сведчыць пра аналагічнасць прынцыпаў іх мастацка-стылявога вырашэння. Аднак гаварыць тут можна не столькі пра рэгіянальныя ці нацыянальныя асаблівасці, колькі пра індывідуальныя стылістычныя адрозненні почырку кожнага майстра. Калі гэты від народнай мастацкай творчасці меў у асяродку ганчарства значнае пашырэнне, перарастаў у промысел (напрыклад, у Скапіне Разанскай вобл.), можна гаварыць пра характэрную стылістыку гэтага

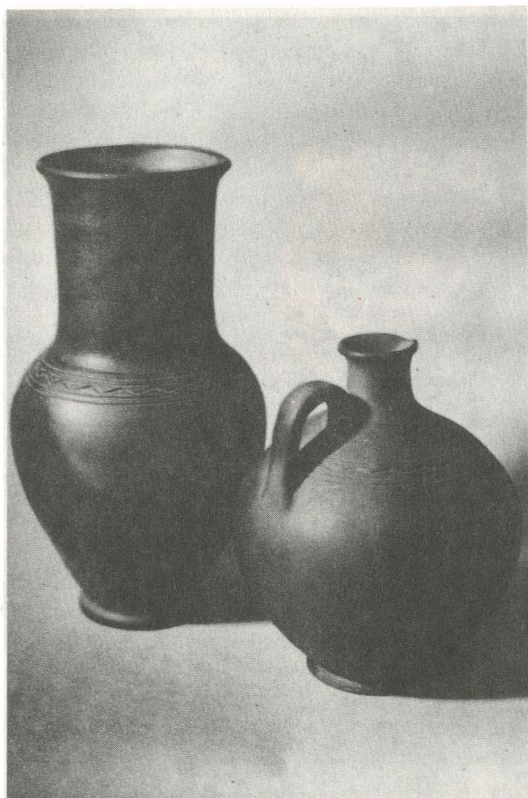
промыслу. У Беларусі ж вытворчасць гліняных пасудзін была справаю асобных, найбольш умелых майстроў. Тым не менш адносіць гэтыя вырабы да самадзейнасці было б няправільна, бо яны арганічна ўключаюцца ў агульную карціну народнага мастацтва.

Гэта ж датычыць і такіх блізкіх па стылістыцы і характары вырабаў, як разнастайныя попельніцы і чарнільніцы з фігуркамі жывёл. Аднак утылітарнасць іх выяўлена яшчэ слабей. Па сутнасці гэта настольная скульптура, якая набыла пашырэнне ў народным побыце канца 19 — першай паловы 20 стагоддзя. Відаць, прататыпам такіх вырабаў паслужыла прамысловая прадукцыя, аднак спецыфіка вытворчасці гліняных вырабаў, своеасаблівы народны падыход да вырашэння вобразаў жывёл надавалі ім гэткую ж арыгінальнасць, як і фігурным пасудзінам.

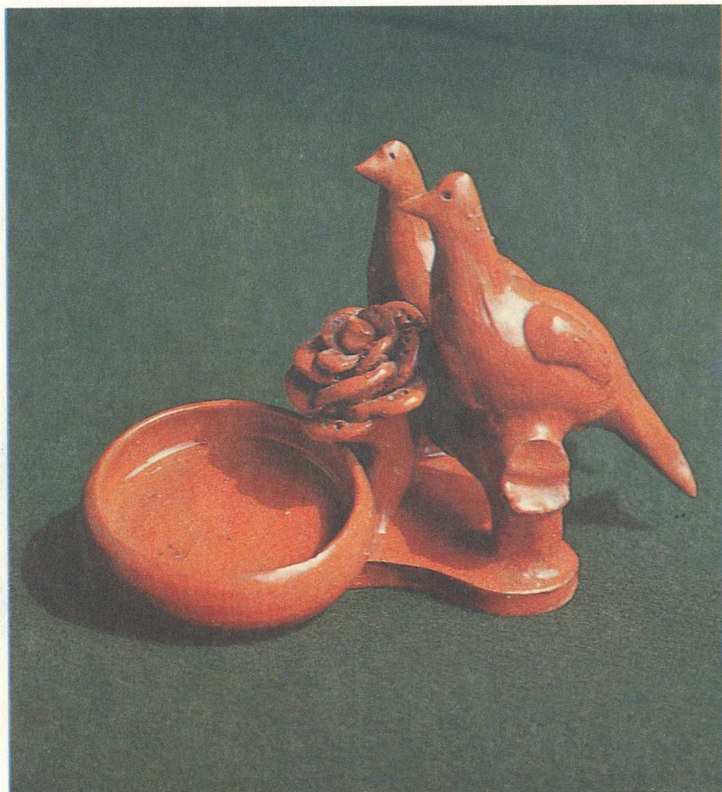
Часцей за ўсё попельніцы і чарнільніцы аздаблялі фігуркамі львоў. Здавалася б, у адрозненне ад добра знаёмых беларускім майстрам вобразаў барана ці мядзведзя гэтая экзатычная жывёліна — выпадковасць. На самой жа справе матыў ільва ў беларускім народным мастацтве сустракаецца досыць часта. Народныя майстры нярэдка звярталіся да экзотыкі, асабліва пры стварэнні рэчаў яўна дэкаратыўнага прызначэння — дываноў, карцінак на шкле. З гэтымі матывамі звязвалася іх разуменне прыгожага, незвычайнага. Ільвоў народныя майстры бачылі на старой кафлі ў інтэр'ерах багатых сядзіб, каля парадных палацавых пад'ездаў, нарэшце, на тых жа попельніцах і чарнільніцах з фарфору ці бронзы.

Стылістыка гэтых вырабаў таксама наіўна-рэалістычная. У вырашэнні вобраза льва гэта асабліва прыкметна, паколькі народныя майстры «жыўцом» яго не бачылі. Пры ўсёй разнастайнасці трактоўкі і почырка кожнага майстра экзатычныя жывёліны ў іх выкананні нагадваюць не столькі львоў, колькі катоў і сабак з круглымі здзіўленымі вачыма, мірных і дабрадушных. Звычайна яны змяшчаліся на плоскім плінтусе лежачы, каля іх пярэдніх лапаў мацавалася

***С. Саўрыцкі.** Сувенірны посуд. 1990. Гліна, тачэнне, глянцаванне. Лагойск.*



***А. Пяркоўскі.** Попельніца «Галубы». 1965. Гліна, тачэнне, лепка, глазураванне. Рэчкі Вілейскага раёна.*

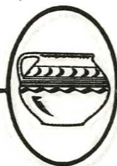


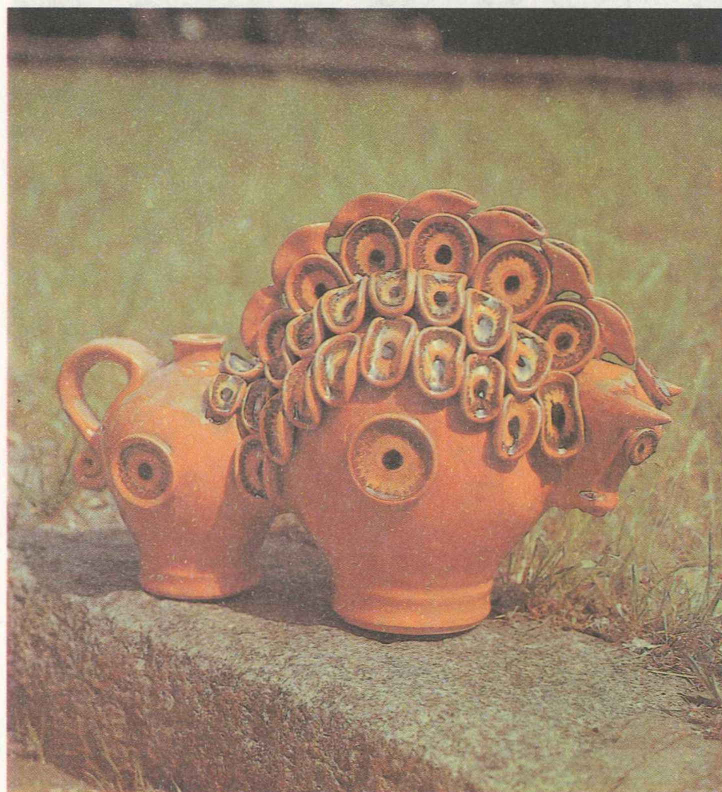
вытачаная на крузе талерка-попельніца. Часам леў сядзіць, паклаўшы лапу на край попельніцы ці чарнільніцы. Найбольш цікавыя такія вырабы майстроў з Ракава: Ф.Дзудзевіча, Я.Сеўрука, А.Петрашкевіча, Ч.Белачапскага, А.Маеўскага, В.Мікуцкага.

Асаблівага развіцця кераміка утылітарна-мастацкага характару дасягнула ў Івянцы. У гэтых адносінах з Івянцом не можа параўнацца ніводзін ганчарны цэнтр Беларусі. Хоць такія вырабы не прызначаліся для рынку, іх можна сустрэць у розных кутках паўночнага захаду Беларусі: івянецкія ганчары, рассяляючыся па гэтай тэрыторыі, не забываліся на традыцыі мастацкай творчасці.

У канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя найбольшай вядомасцю карысталіся вырабы С.Мікуцкага, М.Падліпскага, І.Сасноўскага, П.Собаля. Іх пасудзіны ў выглядзе львоў, бараноў, мядзведзяў, фігурныя попельніцы вырашаны ў традыцыйным стылі — тачэннем з наступным дэкараваннем шлікерам і глазураваннем у карычневы колер. У той жа час ёсць у іх арыгінальныя вырабы — букетнікі, што імітуюць ствол дрэва. Такія творы характэрныя толькі для Івянца. На квадратным плінтусе мацавалі вытачаны на крузе цыліндр, аблеплены рознымі адросткамі і адгалінаваннямі накшталт каранёў і галінак, часам досыць дакладна імітавалі кару дрэва. Нярэдка каля ствала ставілі фігурку мядзведзя на задніх лапах, які нібыта збіраецца лезці на дрэва, а на галінкі саджалі птушак. Сустракаліся вырабы вышынёй да паўметра, асабліва калі прызначаліся для касцёльных інтэр'ераў. У гэткім жа стылі вырашалі і попельніцы, што нагадвалі пустацелы пянёк.

Традыцыя стварэння фігурных пасудзін адрадзілася і набыла прадаўжэнне на Івянецкай фабрыцы мастацкай керамікі і вышыўкі. Заслуга ў гэтым належыць аднаму з лепшых івянецкіх ганчароў старэйшага пакалення М.Звярко. Ён быў неперaўзыйдзеным майстрам у галіне утылітарна-мастацкай керамікі, лепшыя традыцыі якой не толькі збярог і прадоўжыў, але і творча развіў, узбагаціў новымі формамі, зместам, сродкамі дэкору.





М.Звярко. Фігурная пасудзіна «Зубр». Гліна, тачэнне, лепка, ангобны роспіс, глазураванне. 1978. Івянец Валожынскага раёна. НМГК.

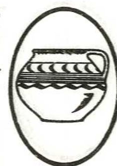
М.Звярко. Фігурная пасудзіна «Леў». 1972. Гліна, тачэнне, лепка, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна.

Творы М.Звярко на першым этапе (1950—60-я гады) сваёй пластыкай і характарам мала адрозніваліся ад вырабаў івянецкіх майстроў пачатку стагоддзя. Ільвы і мядзведзі прысадзістыя, статычныя, з ледзь улоўным намёкам на нейкі рух. Масіўныя, масіўныя тулавы мядзведзяў моцна стаяць на кароткіх лапах. Пярэднія лапы ці разведзены ў бакі, нібы мядзведзь збіраецца лезці на дрэва, ці трымаюць маленькую місачку (у серыі мядзведзяў-падсвечнікаў). Ёсць фігуркі з забаўнымі жэстамі, нібыта мядзведзь збянтэжана шкрабае патыліцу. Як відаць, майстар імкнуўся надаць пэўную разнастайнасць традыцыйным творам, хоць, у параўнанні з іншымі яго работамі, мядзведзі змяніліся найменш. У іх вырашэнні майстар да апошняга часу карыстаўся фактычна тымі ж фармальнымі і дэкаратыўнымі сродкамі, як і раней.

Больш прыкметна змяніліся пасудзіны ў выглядзе львоў. Відаць, гэтая экзатычная жывёліна давала майстру большы прастор для фантазіі. Праўда, асноўныя аб'ёмы паранейшаму выточваліся на крузе, але паставы сталі больш дынамічныя, значна ўзбагаціўся дэкор. Шлікер саступіў месца доўгім гліняным «макаронінам», атрыманым з дапамогай прэса з дзіркамі, праз якія праціскаецца гліна.

Пэўны штуршок у пошуках даў майстру семінар ганчароў суседніх рэспублік, што адбыўся ў Івянцы ў 1973 г. Быў тут і ганчар з Апошні (Украіна) В.Амяльяненка. Майстры гэтага вядомага цэнтра славяцца сваімі фігурнымі пасудзінамі, якія вызначаюцца павышанай дынамікай, экспрэсіўнасцю, арнаментальнасцю, дасягнутымі перабольшаннем асобных частак (напрыклад, рагоў) і асаблівым дэкаратыўным вырашэннем поўсці, якая імітуецца не шлікерам, а глінянымі «фасолькамі» розных памераў і формаў. Пад уплывам В.Амяльяненкі вырабы М.Звярко сталі больш дынамічныя і дэкаратыўныя. Бараны сталі выглядаць больш грацыёзна, іх галовы з вялікімі пакручастымі рагамі адкінуты назад, поўсць выкладзена колцамі ці зігзагамі.

Несумненнае дасягненне М.Звярко —

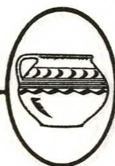


М.Звярко. Кампазіцыя «Івянецкія ганчары». 1976. Гліна, тачэнне, лепка, ангобны роспіс, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна. НММ.

фігурныя пасудзіны ў выглядзе зубра, выява якога стала своеасаблівым сімвалам Беларусі. Кожны раз майстар знаходзіў усё новыя і новыя прыёмы ўвасаблення: статычныя, вытачаныя на крузе формы ён ператвараў у дынамічную, поўную напружання фігуру жывёлы. На жаль, пасля смерці ганчара традыцыя вырабу фігурных пасудзін прыпынілася.

Такім чынам, хоць у традыцыйным асартыменце народных ганчарных вырабаў пераважаў гаспадарчы посуд, прыкметнае месца займалі і вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару. Разглядаючы іх мастацкія асаблівасці і стылістыку ў гістарычным плане, нельга не адзначыць, што развіваліся яны ў агульным рэчышчы беларускага народнага мастацтва. Да канца 19 ст. падобныя вырабы ў народным побыце, відаць, былі рэдкія. Іх пашырэнне выклікана павышэннем дэкаратыўнасці народнага мастацтва, з'яўленнем новых яго відаў і матываў дэкору. Рукатворная гліняная пластыка з яе надзвычай тэхналагічнымі формамі ўдала гарманіравала з прадметамі побыту і вырабамі дэкаратыўнага характару ў інтэр'еры жылля.

Яшчэ больш прыкметна ўзрасла роля керамічных вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага характару ў сучасным побыце. Аднак народныя майстры-ганчары ў традыцыйных цэнтрах ганчарства іх вырабам ужо не займаюцца. Патрэбу ў такіх вырабах задавальняюць заводы мастацкай керамікі (Івянец, Радашковічы, Рэчыца) і ганчарныя цэхі фабрык мастацкіх вырабаў (Мазыр). Па сутнасці, уся іх прадукцыя (вазы, кашпо, падсвечнікі, маслёнкі, цукерачніцы, цукарніцы, сталовыя сервізы, наборы для вады, піва, квасу, кавы і інш.) уяўляе сабой вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару, заклікаными задаволіць практычныя і эстэтычныя патрэбы. Формы і стылістыка некаторых вырабаў адлюстроўваюць мясцовыя традыцыі ганчарнага мастацтва, аднак, створаныя прафесійнымі майстрамі і тыражаваныя штампоўкай ці адліўкай, да сучаснага народнага мастацтва яны маюць ускосныя адносіны.



Г. М а р а ч о в а. Цацка «Коннік». 1970. Гліна, чорнае дымленне. Дуброўна.

Цацка «Пара». Пачатак 20 ст. Гліна, чорнае дымленне, ангобны роспіс. Дуброўна. ДМЭ.

ДРОБНАЯ ПЛАСТЫКА

Эстэтыка рукатворнасці найбольш яскрава выяўляецца ў ляпной дробнай пластыцы, асабліва гліняных цацках-свістульках. Гэтая адметная галіна беларускага народнага мастацтва мае глыбокія карані і багатыя традыцыі.

У археалагічных знаходках на тэрыторыі Беларусі цацкі трапляюцца пачынаючы з неаліту, г.зн. з часу пашырэння ў першабытных плямёнаў керамікі. Разнастайныя і багатыя знаходкі зроблены пры раскопках гарадзішчаў жалезнага веку. Асабліва цікавая калекцыя дробнай пластыкі — каля 100 фігурак і іх фрагментаў — знойдзена на Падняпроўі. Умоўна, але досыць рэалістычна вылеплены коні, сабакі і іншыя свойскія жывёлы[34].

На многіх паселішчах ранняга жалезнага веку Усходняй Еўропы, у тым ліку і ў Беларусі, трапляюцца бразготкі — пустацелыя гліняныя цацкі ў выглядзе шарыка, цыліндра, яйка з каменьчыкам ці глінянай гарошынай унутры; пры патрэсванні бразготак раздаецца глухаваты гук.

Несумненна, большасць такіх вырабаў выкарыстоўвалася як дзіцячыя цацкі. Адтуліны па канцах сведчаць пра тое, што бразготкі падвешвалі перад дзіцем. Аднак частка вырабаў такіх адтулін не мае, затое нярэдка арнаментавана рознымі знакамі. Да таго ж бразготкі такога тыпу знаходзяць у комплексе з рознымі рытуальнымі прадметамі. Усё гэта дае падставы даследчыкам меркаваць, што падобныя вырабы выкарыстоўваліся не толькі як дзіцячыя цацкі, але мелі і рытуальнае прызначэнне[35].

Хутчэй за ўсё, такая ж роля была асноўнай і ў фігурных вырабаў. Згодна са старажытнымі вераваннямі, што бытавалі ў славян яшчэ ў 19 ст., свіст адганяў злых духаў, фігуркі людзей абазначалі продкаў, свойскіх жывёл ляпілі ў надзеі паўплываць на дабрабыт. Магчыма, большасць старажытных цацак выконвала абедзве функцыі: іх давалі гуляць дзецям, каб адначасова цацкі аберагалі іх ад «нячыстай сілы», дапамагалі вырасці здаровымі і моцнымі.

Традыцыі вырабу глінянай цацкі без значных змен захаваліся і да 19 — пачатку 20 стагоддзя — часу своеасаблівага росквіту гэтага віду народнага мастацтва. Цацку масава ляпілі практычна ва ўсіх ганчарных цэнтрах. Своеасаблівая прырода гэтага віду народнага мастацтва, спецыфіка вытворчасці, выпрацаваная яшчэ ў старажытнасці, характар і стылістыка мала чым адрозніваліся як у межах Беларусі, так і на іншых тэрыторыях Еўропы. Часавай і тэрытарыяльнай устойлівасцю вызначаецца і выбар сюжэтаў: конь, коннік, птушка, жаночая фігура.

Такі дыяпазон сюжэтаў традыцыйнай глінянай цацкі не выпадковы. Ён склаўся пад уздзеяннем старажытных поглядаў і вераванняў земляробаў-славян. Аднолькавы для мастацтва ўсходніх славян, ён пацвярджае агульнасць іх фальклорных вытокаў. І хоць у апошняе стагоддзе майстры-цацачнікі сваю творчасць са старажытнымі вераваннямі практычна не звязвалі, традыцыя аказала вырашальны ўплыў. Навыкі і прыёмы лепкі цацак выпрацоўваліся стагоддзямі, многімі пакаленнямі ганчароў, і гэта нараджала найбольш выразныя, дасканалыя і абагульненыя формы.

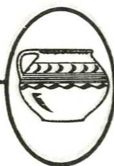
Аднак, у адрозненне ад суседніх славянскіх народаў, у беларусаў вытворчасць глінянай цацкі не набыла характару самастойнага промыслу. У большасці выпадкаў яе выраб спадарожнічаў ганчарству як па-

Цацка «Коннік». Пачатак 20 ст. Гліна, ангобны роспіс. Магілёўшчына.

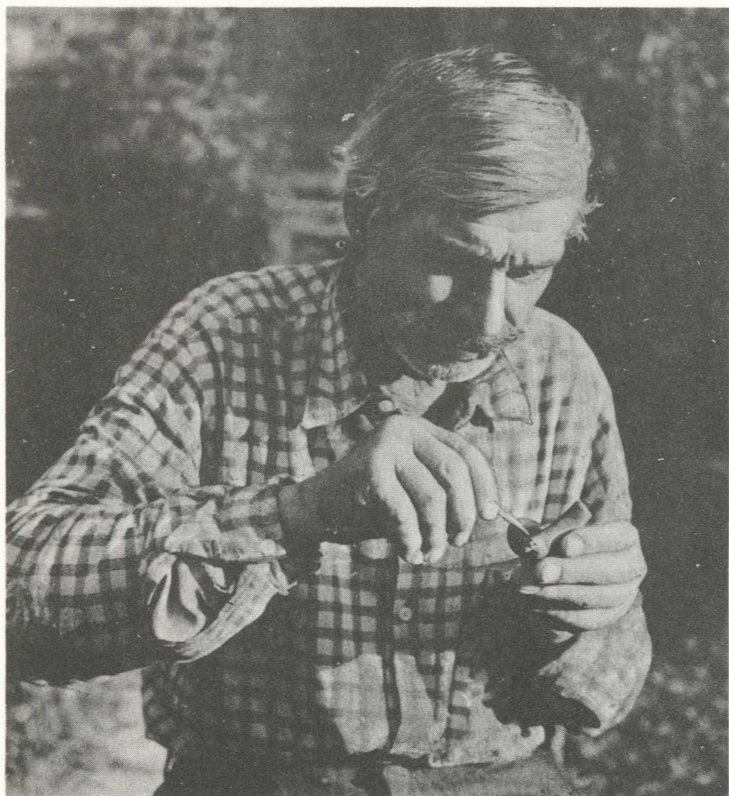
бочны занятак: гаспадар «выкручваў» ганчарны посуд, гаспадыня, а то і дзеці ляпілі свістулькі. Такі спадарожны характар цацкі тлумачыць яе вызначальную асаблівасць: як правіла, яе не размалёўвалі, а глазуравалі, як і посуд, аднатоннай палівай. У гэтых адносінах яна блізкая да аналагічных вырабаў Літвы, некаторых цэнтраў Расіі, Украіны, Польшчы. У традыцыйных асяродках задымленай керамікі чорны колер мела і цацка, якая абпальвалася разам з посудам.

У мастацкіх адносінах гліняная цацка цікавая тым, што спалучае ў сабе дзве нібыта несумяшчальныя асаблівасці. З аднаго боку — глыбокая традыцыйнасць, устойлівасць і абмежаванасць сюжэтаў, а таксама падобная яе трактоўка на значных тэрыторыях Еўропы. Гэта збліжае беларускую народную цацку з аналагічным відам мастацтва і суседніх, і больш далёкіх народаў. З другога боку — індывідуальнасць почыркаў кожнага майстра і адсюль — бясконцая разнастайнасць трактоўкі адных і тых жа традыцыйных тэмаў і сюжэтаў. Калі можна гаварыць пра асобныя мясцовыя «школы» ганчарства, што аб'ядноўваюць майстроў пэўнага рэгіёна ці ганчарнага цэнтра, то гліняная цацка магла вылучацца досыць прыкметна нават у двух майстроў-суседзяў. Хоць яны і прытрымліваліся мясцовых традыцый у стылістыцы і старажытных навыках лепкі, аднак розны ўзровень майстэрства, своеасаблівае светаўспрыманне, нават розніца ў характарах не маглі не надаць цацкам няхай сабе і не вельмі значныя, але ўсё ж прыкметныя адрозненні. Таму мастацка-стылістычныя асаблівасці беларускай народнай цацкі больш правамерна разглядаць не па рэгіёнах ці цэнтрах, а па стылістыцы, што выяўляецца больш прыкметна, чым рэгіянальныя адрозненні.

Найбольш значную і аднародную групу складае цацка традыцыйнай стылістыкі, што прадстаўляе старажытны, архаічны напрамак у творчасці майстроў-цацачнікаў. Такія вырабы пазбаўлены розных другарадных падрабязнасцяў і індывідуальных адрозненняў, яны перадаюць толькі самыя галоўныя, характэрныя для пэўнай групы персанажаў рысы. Такая цацка — не «пар-

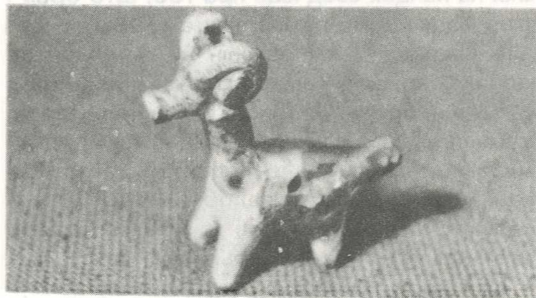


Майстар-цацачнік С.Глебка з Харосіцы Навагрудскага раёна. 1977.



Цацка «Конь». 1930-я гады. Гліна, глазураванне. Івянец Валожынскага раёна. МСБК.

Цацкі «Баран» і «Птушка». Пачатак 20 ст. Гліна, глазураванне. Полацкі раён. ДМЭ.



трэт» персанажа, а нібыта яго своеасаблівы сімвал, які дае прастор фантазіі і ўласнаму адвольнаму «прачытанню». Фігуркі амаль не расчлененыя, яны статычныя, франтальныя і ў той жа час, нягледзячы на невялікія памеры, выглядаюць надзвычай манументальна.

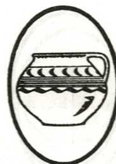
У гэткім жа стылі трактаваліся нават новыя сюжэты, што пашырыліся ў 20 ст. Напрыклад, некаторыя майстры паўночнага ўсходу Беларусі ляпілі коннікаў на тройкахзапрэжках. Сюжэт гэты параўнаўча новы, бо на Беларусі да канца 19 ст. тройкі не мелі пашырэння, аднак яго трактоўка гэткая ж, як і ў іншых традыцыйных вырабах. Цацка ўяўляе сабой трохгаловую жывёліну, з якой у адзінае цэлае зліўся коннік. Такі сюжэт пашыраны і ў творчасці рускіх майстроў, прычым трактоўка яго амаль гэткая ж, што сведчыць пра аднолькавыя прынцыпы формаўтварэння.

Такія фармальныя асаблівасці, характэрныя для глінянай цацкі не толькі беларусаў, але і многіх іншых народаў, у першую чаргу тлумачацца яе прызначэннем, характарам вытворчасці, уласцівасцямі матэрыялу. Каб цацка была танная (рынкавы эквівалент — адно курынае яйка), яе трэба было ляпіць хутка і ў вялікай колькасці. Зразумела, што такая хуткасць вымагала адмовы ад розных другарадных падрабязнасцяў і перадачы толькі самага характэрнага. Да таго ж гліна — не дрэва, не косць, не метал, у руках дзіцяці цацка з крохкімі ручкамі-ножкамі будзе і недаўгавечная, і нават небяспечная. Магчыма, у сваёй творчасці майстры падсвядома кіраваліся таксама асаблівасцямі дзіцячай псіхалогіі: галоўнае — залівісты свіст, іншае дапоўніць дзіцячая фантазія.

Такі напрамак быў пануючым у характары беларускай глінянай цацкі 19 — пачатку 20 стагоддзя. Захаваўся ён і ў творчасці большасці майстроў пасляваеннага часу: Г.Марачовай (Дуброўна), В.Давідзенкі і К.Жылінскай (Ружаны), Т.Дучковай і А.Камінскай (Дрыбін) і многіх іншых майстроў і майстрых, якія вырабам цацкі займаліся пастаянна, пераймаючы прыёмы лепкі і характар трактоўкі ад папярэднікаў.

У найбольш чыстым і дасканалым выглядзе такая пластыка прасочваецца ў творах з в.Харосіца Навагрудскага раёна. Яшчэ ў 1970-я гады ў Харосіцы і суседніх Весялове і Сланёве працавала некалькі майстроў: С.Глебка, П.Самайловіч, П.Бабань, І.Шых. Апошнім і, бадай, лепшым майстрам-цацачнікам быў С.Глебка (1904—1979). Яго цацкі — своеасаблівая класіка ў гэтай галіне народнага мастацтва, якая выпрацоўвалася стагоддзямі. Мініяцюрныя, памерамі 4—5 см фігуркі ўражваюць надзвычайнай выразнасцю, кампактнасцю і дасканаласцю формаў. Цацка цалкам кладзецца ў дзіцячую далоньку, яна не разбіваецца нават упаўшы на зямлю, паколькі крохкія дэталі адсутнічаюць. Гэта і ёсць адзінства ўласцівасцяў матэрыялу і задумы, адпаведнасці формы і зместу, якія выпрацоўваліся і ўдасканальваліся не адным пакаленнем майстроў.

У аналагічным стылі трактаваліся цацкі і ў іншых ганчарных цэнтрах Беларусі, дзе майстры прытрымліваліся традыцый. Калекцыі такіх твораў пачатку 20 ст. з Віцебскай і Магілёўскай губерняў захоўваюцца ў Дзяржаўным музеі этнаграфіі ў Пецярбургу. Яны адлюстроўваюць нейкіх загадкавых не то коней, не то птушак, задымленых у чорны колер, часам з нескладанай ангобнай расфарбоўкай. Тулава іх нібыта



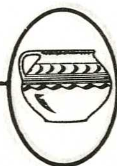
В.Давідзенка. Цацкі «Коннікі». 1977. Гліна, глазураванне. Ружаны Пружанскага раёна.

птушынае, але на чатырох кароткіх ножках. Адрозненнем з'яўляецца хіба што толькі плоскі грэбень ці вушы, за якія трымаецца коннік. Такая стылістыка ідзе, верагодна, з глыбокай старажытнасці, калі падобныя загадкавыя паўконі-паўптушкі ўвасаблялі, пэўна, нейкіх міфічных істотаў, звязаных з культам сонца. Акадэмік Б.Рыбакоў адзначае, што ў радзіміцкіх курганах 11 — 12 стагоддзяў трапляюцца касцяныя падвескі-амулеты ў выглядзе фантастычных істотаў — гібрыду каня і качкі[36].

Такая стылістыка ў творчасці майстроў з ганчарных цэнтраў Падняпроўя захоўвалася аж да нашых дзён. Ляпіла падобныя цацкі Г.Марачова (1887—1976) з Дуброўны. Ад яе невялікіх, але зрокава масіўных, статычных, грубавата вылепленых фігурак патыхае глыбокай старажытнасцю. Практычна такія ж па характары, але ўжо не задымленыя, а глазураваныя, вырабы А.Камінскай з Дрыбіна. У дадзеным выпадку можна весці гаворку пра характэрную стылістычную накіраванасць дробнай пластыкі цэлага рэгіёна (Верхняе Падняпроўе), якая зберагла архаічны пласт культуры рытуальнага характару.

Другі, больш позні кірунак у характары дробнай пластыкі — вырабы наіўна-рэалістычнай стылістыкі. Яе праявы адзначаны ўжо ў канцы 19 ст. разам з адміраннем старажытных культаў і зваротам майстроў да новых тэмаў і сюжэтаў. Многія народныя майстры, імкнучыся да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, з наіўнай непасрэднасцю ўвасаблялі гэта ў сваіх творах. Рэальныя назіранні служылі майстрам толькі матэрыялам, з якога яны выбіралі найбольш, на іх погляд, значнае, часта звязанае з новымі з'явамі прыцягальнай для іх гарадской культуры.

Найбольш ярка гэты напрамак адлюстроўвае калекцыя дробнай пластыкі 1920—30-х гадоў з Ракава (Музей старажытнабеларускай культуры АН Беларусі). Ракаўскія майстры выпрацавалі своеасаблівую стылістыку пластычнага вырашэння, заснаваную і на старажытных традыцыях рамяства, і на арыгінальнасці падыходу да адлюстравання правінцыйнага



С.Глебка. Цацкі «Коннікі». 1979. Гліна. Харосіца Навагрудскага раёна.

З.Жылінскі. Цацка «Коннік». 1978. Гліна, глазураванне. Ружаны Пружанскага раёна.

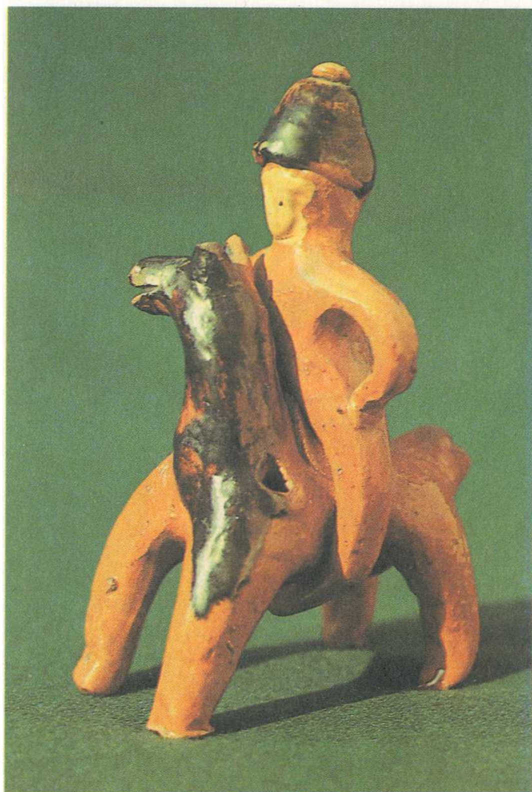
местачковага побыту пачатку 20 ст. Лёгкі гратэск, гумарыстычная ці сентыментальная афарбоўка ў спалучэнні з умелай стылізацыяй надаюць вырабам ракаўскіх майстроў характар арыгінальных скульптурных твораў.

Вельмі своеасаблівыя фігуркі людзей. Коннікі адлюстроўваюць пышнавусых гусараў ці амазонак з букетамі. Цікавыя парныя кампазіцыі, што адлюстроўваюць паненак з кавалерамі. Фігуркі «апрануты» ў характэрныя для таго часу касцюмы: паненкі — у капялюшыках з бантамі, доўгіх сукенках з палярынамі і вялікімі гузікамі, у руках — пышны букет ці сабачка. Кавалеры кураць цыгаркі. У крыху гумарыстычнай форме майстры змаглі перадаць нават характар персанажаў: заліхвацкасць гусараў, ганарлівасць паненак, пыхлівасць кавалераў. Яркія плямы белай, зялёнай, чорнай эмалі (як і на ракаўскім посудзе 30-х гадоў), нанесеныя адвольна, без якой-небудзь спробы выдзеліць тыя ці іншыя дэталі, надаюць вырабам дэкаратыўнасць.

Такая накіраванасць раней ці пазней выявілася ў творчасці майстроў розных народаў. Блізкая ці падобная трактоўка аналагічных сюжэтаў сустракаецца ці нават пераважае, напрыклад, у рускіх цацках. Так, досыць пэўныя паралелі можна правесці паміж ракаўскай і дымкаўскай цацкай, што тлумачыцца, безумоўна, зусім не творчымі кантактамі, а аднолькавымі прынцыпамі падыходу майстроў да адлюстравання падобных сюжэтаў.

Сёння цацачны промысел у сваім традыцыйным выглядзе практычна не існуе. Аднак адраджэнне цікавасці да традыцыйных відаў народнай творчасці выклікае імпэт у маладых майстроў. Гэта ўжо выяўляе новы, другасны ўзровень развіцця. Найбольш паказальныя пошукі М.Ржавуцкага (1947 г.н.) з в.Неманіца Барысаўскага раёна. Яго мініяцюрныя глазураваныя і распісныя цацкі ўяўляюць сабой абагулены вобраз колішніх вырабаў, ад якіх узята ўсё лепшае, што мог набыць майстар ад знаёмства з музейнымі экспанатамі і публікацыямі. Конікі, пеўнікі, баранчыкі ўдала стылізаваныя, дакладныя па пла-

Цацка «Коннік». 1930-я гады. Гліна, эмалі, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна. МСБК.



Цацка «Пара». 1930-я гады. Гліна, эмалі, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна. МСБК.

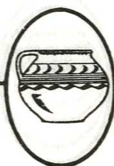
стыцы, дасканалыя ў выкананні. Некаторыя вырабы майстар таніруе ў белы колер, аздабляе размалёўкай, але ў неафарбаваных сувязь з традыцыямі ўсё ж больш прыкметная. Падобным характарам вызначаюцца і цацкі В.Клімчыка (1949 г.н.) з Барысава.

У такім жа напрамку працуюць і іншыя маладыя майстры. Іх творчасць не столькі традыцыйная, колькі «па матывах» традыцый. Аднак гэта, відаць, найбольш рэальны кірунак далейшага развіцця дробнай глінянай пластыкі.

* * *

Як відаць, беларуская народная кераміка складвалася і развівалася галоўным чынам у напрамку задавальнення бытавых патрэб. Мастацкае аблічча ганчарнага посуду стваралася за кошт своеасаблівай пластычнасці і скульптурнасці, яскрава выяўленых прыродных уласцівасцяў матэрыялу. Для традыцыйных народных ганчарных вырабаў Беларусі яркі роспіс ці багаты ляпны дэкор нехарактэрныя. Дэкор абмяжоўваўся галоўным чынам сціплымі хвалістымі і прамымі паяскамі, прадрапанымі ці ангобнымі. У большасці выпадкаў месцаразмяшчэнне дэкору знойдзена досыць удала, паяскі падкрэсліваюць кругавы, вярчальны характар вырабаў, геаметрычныя і стылізаваныя раслінныя ўзоры акцэнтуюць найбольш прыкметныя часткі. У роспісах амаль не сустракаюцца канкрэтныя формы, паколькі майстры, па-першае, карысталіся абмежаванымі сродкамі дэкору, па-другое, разглядалі паверхню вырабаў не як карцінную плоскасць, а як форму, якая патрабуе завяршэння сродкамі дэкору.

Такія мастацкія асаблівасці беларускай народнай керамікі адрозніваюць яе ад вырабаў паўднёвых суседзяў (напрыклад, Закарпацця), якія надавалі вялікае значэнне мастацкай расфарбоўцы посуду. У той жа час беларуская народная кераміка выяўляе амаль поўныя ці блізкія аналогіі з вырабамі Цэнтральнай Расіі, Літвы, Латвіі, паўночнай і ўсходняй Украіны, суседніх тэрыторый Польшчы, утвараючы значны адзіны арэал



Цацкі «Коннікі». 1930-я гады. Гліна, эмалі, глазураванне. Ракаў Валожынскага раёна. МСБК.

у лясной паласе Усходняй Еўропы. Найбольш прыкметнымі з'явамі ў гэтым арэале можна лічыць чорнаглянцаваную і белагліняную з ангобнай размалёўкай кераміку, прычым лепшыя яе ўзоры адзначаны якраз на Беларусі — у Гараднлй і Пружанах.

Дробная пластыка таксама цалкам укладваецца ў стылістыку гэтага віду народнага мастацтва ўсходніх славян і іншых суседніх народаў. Яе практычна не закрануў параўнаўча позні дэкаратывізм, у большасці выпадкаў яе характар выяўляе старажытнае магічнае паходжанне.

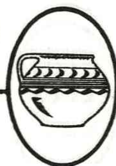
Адзначаныя асаблівасці тлумачаць сціплае бытаванне фігурных ляпных вырабаў — сустракаліся яны спарадычна, вытворчасць іх была справаю асобных найбольш умелых майстроў, не ператвараючыся ў шырокаразвіты промысел (як, напрыклад, у Скапіне ў Расіі).

У нашы дні народны ганчарны промысел перажывае прыкметны заняпад. Маштабы яго мінімальныя, асартымент вырабаў моцна звузіўся, формы здрабнелі і спрасціліся. Разам з тым апошнім часам адзначаецца стабілізацыя гэтага працэсу, у некаторых выпадках — нават адраджэнне, што звязана з ростам цікавасці да культурнай спадчыны і пэўнымі практычнымі мерамі па яе зберажэнні. Як паказала практыка, найбольш рэальны шлях — падтрыманне промыслу ў яго натуральным выглядзе з традыцыйнымі формамі вытворчасці, арганізацыі вучнёўства і г.д. Стварэнне на аснове традыцыйнага промыслу прадпрыемстваў прамысловага тыпу супярэчыць яго характару і ў лепшым выпадку не вырашае праблемы яго зберажэння, у горшым — прыводзіць промысел да канчатковай пагібелі, як у Івянцы. А вось стварэнне невялікіх арцеляў ці майстэрняў, дзе дапускаецца механізацыя нятворчай працы, але захоўваюцца традыцыйныя працэсы, што ўплываюць на мастацкае аблічча вырабаў, падтрымала б існаванне і развіццё промыслу.

1 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1970. Ч.1. С.67—108; Исаенко В.Ф. Неолит Припятского Полесья. Мн., 1976.

Майстрыха-цацачніца П.Шматко з Зембіна Барысаўскага раёна. 1990.

З.Жылінскі. Цацкі «Мужык» і «Баба». 1978. Гліна, глазураванне. Ружаны Пружанскага раёна.



2 Исаенко В.Ф. Неолит Припятского Полесья. Ил. 48; Чарняўскі М.М. Вобраз чалавека ў найстаражытным мастацтве // ПГКБ. 1973. № 4.

3 Пытанне пра ганчарныя клеймы канчаткова не высветлена. Адны даследчыкі лічаць, што клеймы былі знакамі рамеснікаў, другія — знакамі заказчыкаў. Аднак у любым выпадку клеймы сведчаць пра масавы рамесніцкі характар ганчарства.

4 Макарова Т.И. Поливная керамика в Древней Руси. М., 1972. С.10.

5 Милюченков С.А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1984. С.8.

6 Копысский З.Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С.84 (табл.13).

7 Прадукцыя гарадскога цэхавага рамяства (бытавы посуд, кафля і інш.) разглядаецца тут толькі ў самых агульных рысах. На гэтую тэму ёсць вялікая і разнастайная літаратура беларускіх археолагаў, мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў.

8 ИРИ. М., 1959. Т.4. С.283.

9 Русско-белорусские связи во второй половине XVII в. (1667—1686 гг.): Сб. документов. Мн., 1972. С. 43—47.

10 Милюченков С.А. Белорусское народное гончарство. С.17.

11 Тамсама. С.15—17.

12 Рак Р. Да пытання геаграфічнага размяшчэння дробнарамесніцкай прамысловасці па БССР. Мн., 1932. С.42—82.

13 Jankowska-Oryńżyna J. Sztuka ludowa na P.W.K. // Tygodnik ilustrowany. 1929. № 38. S.738.

14 Милюченков С.А. Белорусское народное гончарство. С.106.

15 Кафля, якая некаторымі даследчыкамі (напрыклад, украінскімі) выдзяляецца ў асобную групу, у Беларусі не стала здабыткам народнага мастацтва. У познім сярэднявеччы гэта было высокапрафесійнае цэхавае рамяство, а ў канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя кафля, хоць і выраблялася ў многіх гарадскіх і местачковых ганчарных цэнтрах, у большасці выпадкаў капіравала заходнееўрапейскія ўзоры ў стылі «мадэрн».

16 Василенко В.М. Народное искусство: Избр. тр. о народном творчестве X—XX вв. М., 1974. С.157.

17 Хохлова Е. Русское гончарное искусство // Советское декоративное искусство. М., 1983. С.244.

18 Салтыков А.Б. Избр. труды. М., 1962. С.130.

19 Хохлова Е. Русское гончарное искусство. С.246.

20. Бобринский А.А. Гончарство Восточной Европы: Источники и методы изучения. М., 1978. С.163—164.

21 Бобринский А.А. О древнерусской обварной керамике // Славяне и Русь. М., 1968. С.17—24.

22 Елатомцева И.М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966. С.62—65.

23 У 1865 г. ў горадзе налічвалася 106 «гаршочнікаў» (Географическо-статистический словарь Российской империи. СПб., 1873. Т.4. С.266). У пачатку 20 ст. іх колькасць узрасла да 250 чалавек (Города России в 1904 году. СПб., 1906. С.120). У 20—30-я гады ў Пружанах працавала каля 80 ганчароў.

24 Лысенко П.Ф. Города Туровской земли. Мн., 1974. С.41—45; 82—85.

25 У пачатку 20 ст. ў Гарадной налічвалася 200—300 ганчароў, у 20-я гады — да 500 (Россия: Полн. геогр. описание нашего отечества. СПб., 1905. Т.9. С.282; Памятная книжка Минской губернии на 1901 год. Мн., 1900. С.13 (Приложение).

26 «У ваколіцах мястэчка здабываецца шмат адборнай гліны, з якой мясцовыя гаршчочнікі вырабляюць розны посуд, што знаходзіць сабе збыт на Валыні, у Беларусі і нават у Варшаве» (Россия. Т.9. С.548).

27 Мілючэнкаў С. З гісторыі гарадзенскай керамікі // ПГКБ. 1981. № 2. С.41.

28 Oryńżyna J. Przemysł ludowy w województwach: Wileńskiem, Nowogródzkiem, Poleskiem i Wołyńskiem. Warszawa, 1927. S.60.

29 Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1902. Т.2. С.12.

30 Становішча івянецкага промыслу неаднойчы было тэмай праблемных, публікацый у друку (гл., напр.: Сахута Е. Проблемы ивенецкой фляндровки // ДИ СССР. 1986. № 11; Яго ж: Захаваць традыцыі промыслу // Літ. і мастацтва. 1985. 15 лют.).

31 Канцедикас А.С. Уроки народного искусства. М., 1986. С.46.

32 Изобразительное искусство Белорусской ССР: Кат. выставки. М.; Л., 1940; Мастацкія рамёствы Беларусі: Пуцевадзіцель па выстаўцы маст. вырабаў прамкааперацыі БССР. Мн., 1947. С.27.

33 Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ, 1974. С.76.

34 Мельниковская О. Племена Южной Белоруссии в раннем железном веке. М., 1967. С.303.

35 Розенфельдт И.Г. Керамические погремушки // Древние славяне и их соседи. М., 1970. С.56—60.

36 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981. С.236.

МАСТАЦКАЯ АПРАЦОЎКА МЕТАЛУ

- МАСТАЦКАЕ КАВАЛЬСТВА Ў НАРОДНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ
- КАВАНЫЯ ВЫРАБЫ БЫТАВОГА ПРЫЗНАЧЭННЯ

У беларусаў, як і ў іншых народаў Еўропы, асабліва яе лясной паласы, гэты від народнага мастацтва звязаны галоўным чынам з мастацкай апрацоўкай чорных металаў — кавальствам. Гэта адно з найстаражытных рамёстваў на тэрыторыі Беларусі, узнікненне якога звязана з вынаходніцтвам выплаўкі жалеза з мясцовай балотнай руды.

Вытворчасць жалеза дала назву цэлай археалагічнай эпосе — жалезнаму веку (7—6 ст. да н.э. — 8 ст. н.э.). Першыя з жалезам пазнаёміліся плямёны мілаградскай культуры, расселеныя ў басейне Прыпяці, на Сярэднім і Верхнім Падняпроўі (7—3 ст. да н.э.). Праз 1—2 стагоддзі яно стала вядома плямёнам цэнтральнай і паўночнай Беларусі (культуры штрыхаванай керамікі і днепра-дзвінская).

Значнае пашырэнне жалезаапрацоўчай вытворчасці на мяжы нашай эры паклала пачатак развіццю чорнай металургіі. Кавальства стала адным з першых самастойных рамёстваў, ужо ў канцы 1-га тысячагоддзя н.э. былі закладзены асновы кавальскай апрацоўкі жалеза, якія без асаблівых зменаў дайшлі да нашых дзён.

Мяркуючы па знойдзеных вырабах, кавалі былі ўжо добра знаёмыя не толькі з прасцейшымі прыёмамі апрацоўкі жалеза, але і з загартоўкай, цэментацыяй, зваркай жалеза і сталі. Шырокі быў і асартымент вырабаў: прылады працы (нажы, сякеры, сярпы, долаты, малаткі, прабойнікі, напільнікі), прадметы бытавога і гаспадарчага прызначэння (рыбалоўныя кручкі, восці, брытвы, крэсівы, фібулы, спражкі, цвікі), рыштунак конніка і каня (падковы, цуглі, колцы), зброя (наканечнікі коп'яў і стрэлаў)[1]. З-за дрэннай захаванасці вырабаў меркаваць пра іх мастацкія якасці і спосабы дэкаравання цяжка, але некаторыя прадметы, перш за ўсё ўпрыгожанні, вызначаюцца дасканалай формай, што ўжо само па сабе сведчыць пра мастацкія памкненні кавалёў.

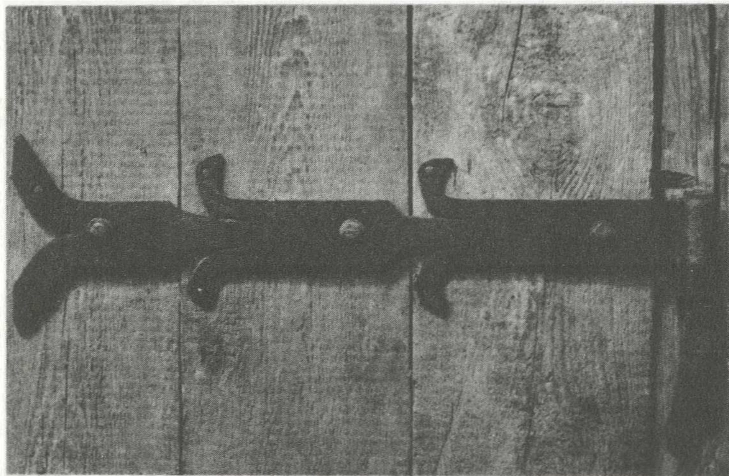
Ад першабытных часоў і амаль да сярэдзіны 19 ст. шырокае развіццё кавальскага рамяства звязвалася са здабычай жалеза з балотных рудаў[2]. Першабытныя майстры-жалезаапрацоўшчыкі (руднікі, гутнікі) адначасова былі і кавалямі. З развіццём феадальных адносін, ростам попыту на кавальскія вырабы адбылося размежаванне спецыяльнасцяў. Кавальскае рамяство стала самастойнае і звязвалася з апрацоўкай жалеза і вырабам неабходных прадметаў з яго. Гандлёвым ці абменным шляхам кавалі набывалі ў руднікаў метал у выглядзе пераваных, прыдатных да работы зліткаў жалеза. Аднachасова ў старажытнарускія часы адбываецца раздзяленне рамяства на гарадское і сельскае (як і ў ганчарстве). Вырабы дыферэнцыруюцца па якасці і шырыні асартыменту. Калі сельскія кавалі аж да 19 ст. прадаўжалі карыстацца старажытнай тэхналогіяй, абмяжоўваючыся вырабам простых прадметаў бытавога прызначэння, то гарадскія кавалі, што абслугоўвалі феадалаў і цэрквы, забяспечвалі неабходную ваенную магутнасць горада, павінны былі пастаянна ўдасканальваць сваё рамяство, актыўна засвойваць тэхнічныя дасягненні суседзяў. Дзякуючы імпартным вырабам, якія трапплялі гандлёвымі шляхамі, яны мелі магчымасць знаёміцца з новымі ўзорамі і тэхнічнымі знаходкамі. Развіццю рамяства садзейнічаў і рынак, на які пачалі працаваць многія гарадскія кавалі.

Вырабы гарадскіх майстроў часоў Кіеўскай Русі ўражваюць разнастайнасцю і шырынёй асартыменту. Раскопкі ў Мінску, Віцебску, Полацку, Заслаўі, Ваўкавыску, Слуцку, Пінску, Тураве, Рагачове і інш. далі шматлікія знаходкі інструментаў, прыладаў

працы, бытавых прадметаў, рыштунку конніка і каня[3].

Металаграфічны аналіз вырабаў паказаў, што гарадскія кавалі зрабілі значны крок наперад і ў тэхналогіі апрацоўкі металу. Яны шырока выкарыстоўвалі не толькі свабоднае гарачае каванне, але і зварку жалеза са сталлю, цэментацыю жалеза, тэрмічную апрацоўку сталі, паянне жалеза са сталлю, абточванне на тачыльным крузе, абпілоўванне напільнікам, паліраванне вырабаў, нават інкрустацыю (насечку) і пакрыццё каляровымі металамі[4]. Апошняе дае падставы гаварыць ужо пра развіццё ў сярэдневяковых гарадах Беларусі мастацкай апрацоўкі металаў.

Новы значны крок зрабіла гарадское кавальскае рамяство ў 15—16 стагоддзях. Гэта быў перыяд інтэнсіўнага развіцця розных відаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Вылучэнне рамесніцкай вытворчасці з іншых відаў працоўнай дзейнасці выклікала хуткі рост колькасці рамеснікаў. Пашыраецца працэс спецыялізацыі рамёстваў, расшчапленне асобных відаў рамесніцкай вытворчасці на больш вузкія спецыяльнасці, што вяло да ўдасканалення майстэрства, узбагачэння прыёмаў вытворчасці і павышэння мастацкіх якасцяў вырабаў. Інтэнсіўныя гандлёвыя сувязі з краінамі Заходняй Еўропы садзейнічалі засваенню новых відаў тэхналогіі, новых спосабаў і прыёмаў дэкору[5]. З таго часу мастацкае кавальства Беларусі развіваецца ў рэчышчы агульнаеўрапейскіх мастацкіх стылявых кірункаў.



Завеса. 19 ст. Івянец Валожынскага раёна.

На развіццё мастацкай вытворчасці і яе характар дабратворны ўплыў аказалі стварэнне і хуткі рост цэхаў, якія клапаціліся пра якасць прадукцыі, падрыхтоўку майстроў, добра арыентаваліся ў навейшых дасягненнях вытворчасці і агульнаеўрапейскіх мастацкіх стылях. Статуты амаль усіх цэхаў уключалі ўмову, што рамеснік, які не ўваходзіў у цэх (партач), не меў права займацца рамяством. Усе гэтыя меры падтрымлівалі кавальскае рамяство на належным узроўні.

Прыкметнаму развіццю рамяства садзейнічала далейшае раздзяленне яго на больш вузкія спецыяльнасці, якіх у 16 — першай палове 17 стагоддзя налічвалася да 25[6]. Гэта дазваляла кавалям удасканальваць сваё майстэрства ў галіне стварэння вырабаў.

У іншым становішчы знаходзілася сельскае рамяство. Навейшыя дасягненні ўплыву на яго не аказалі, не было кантактаў з замежнымі рамеснікамі і нават майстрамі бліжэйшых гарадоў, паколькі сельскіх кавалёў на гарадскі рынак не дапускалі. Таму сельскае рамяство мела значна больш нізкі ўзровень, забяспечваючы самыя неабходныя патрэбы сялян у простых сельскагаспадарчых і бытавых рэчах. Тут не было раздзялення па спецыяльнасцях. Наўрад ці можна казаць пра нейкі мастацкі ўзровень іх вырабаў, паколькі матэрыяльнае становішча заказчыкаў не стымулявала на стварэнне больш працаёмкіх і дарагіх мастацкіх вырабаў.

Пэўныя змены ў становішчы сельскага рамяства назіраюцца пасля ўвядзення ў Вялікім княстве Літоўскім «Уставы на валокі» (1557), калі з'явіліся фальварачныя гаспадаркі. Кожны ўладальнік фальварка імкнуўся мець уласных рамеснікаў, у тым ліку і кавалёў, што давала б яму незалежнасць ад горада. Дакументальныя крыніцы сведчаць, што кавалі складалі большасць рамеснікаў у панскіх маёнтках. У

складзе дворскіх «служак» («челяди невольной») згадваюцца сельскія жыхары, што выконвалі «особые службы» — «кавальскія», «кузніцкоўскія» («повинны робити на замок службу ковальскую», «ремеством на двор служити»)[7]. Адзначаецца і некаторы падзел па спецыяльнасцях: катляры, слесары (замочнікі), збраяры. Можна меркаваць, што дворскія кавалі займаліся і мастацкімі работамі: акоўваннем транспартных сродкаў, аснашчэннем кованымі дэталямі архітэктурных збудаванняў і інш. Частка кавалёў працавала, верагодна, і пры мясцовых манастырах і кляштарах, выконваючы заказы касцёла ці царквы. Несумненна, што арнаментаваныя замкі, клямкі, завесы, крыжы большасці сельскіх цэркваў і касцёлаў выкоўвалі мясцовыя майстры.

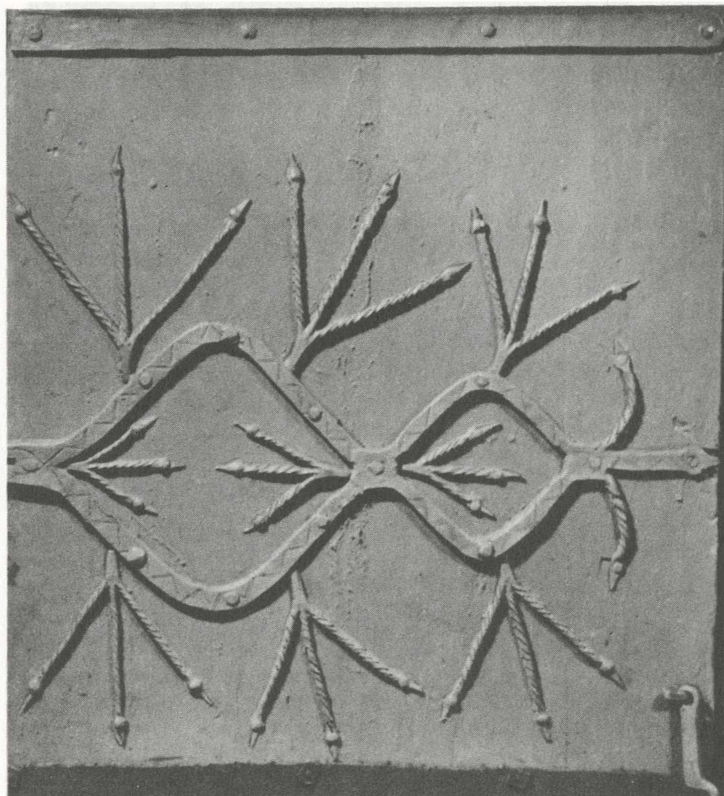
Прыкметныя змены ў становішчы кавальскага рамяства назіраюцца ў другой палове 17 ст. Частыя войны, эканамічны занепад гарадоў, скарачэнне рынку збыту моцна падарвалі развіццё гарадскіх цэхавых рамёстваў[8]. Вялікая колькасць рамеснікаў перасялілася ў Рускую дзяржаву і на Украіну.

Аднаўленне рамесніцкай вытворчасці стала назірацца толькі ў сярэдзіне 18 ст. ў сувязі з адноснай стабілізацыяй грамадска-палітычнага становішча на Беларусі. Расце колькасць рамеснікаў у гарадах, пераважную большасць сярод іх складаюць майстры па апрацоўцы металаў, у тым ліку кавалі[9]. Да ўжо вядомых металаапрацоўчых спецыяльнасцяў дадалося чыгуналіцейнае рамяство, якое зазнала прыкметны ўплыў кавальства.

Становішча і характар кавальскага рамяства 19 ст. адлюстроўваюць усю складанасць і неадназначнасць перыяду. Уключэнне Беларусі ў склад Расіі дало больш танную сыравіну з паўднёварасійскіх і ўральскіх заводаў у выглядзе фасоннага пракату[10]. Гэта, з аднаго боку, аблегчыла работу кавалёў, з другога — вяло да масавасці і паточнасці рамяства. Не садзейнічала яго развіццю канкурэнцыя з больш таннымі прамысловымі вырабамі. Да сярэдзіны 19 ст. спыняюць сваю дзейнасць

Акоўка дзвярэй царквы. Канец 19 ст. Олтуш Маларыцкага раёна.

Фрагмент кованага дэкору. Канец 19 ст. Олтуш Маларыцкага раёна.

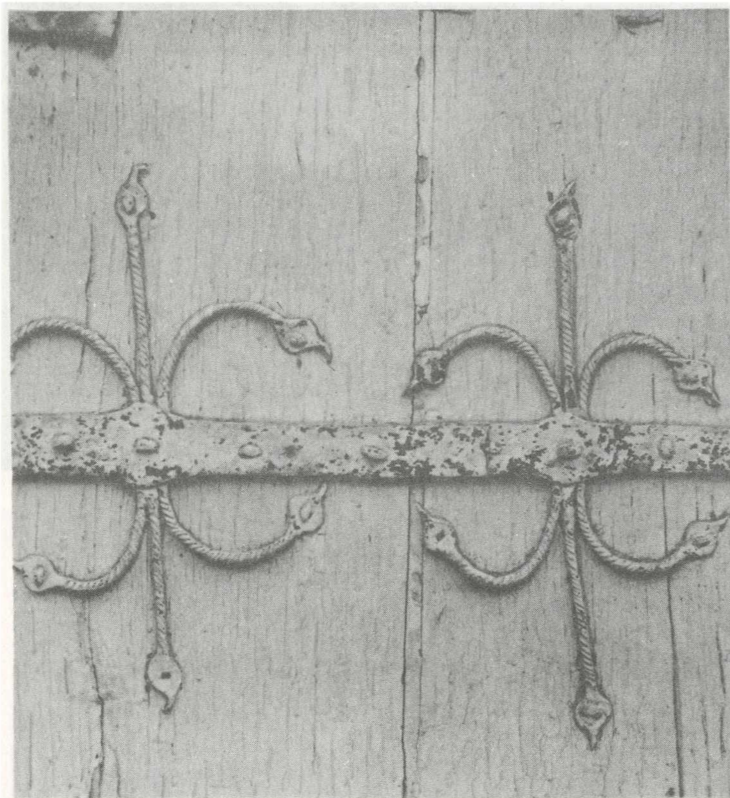


амаль усе рамесніцкія цэхі, гарадское кавальскае рамяство становіцца заняткам прыватных майстэрняў і невялікіх прадпрыемстваў капіталістычнага тыпу.

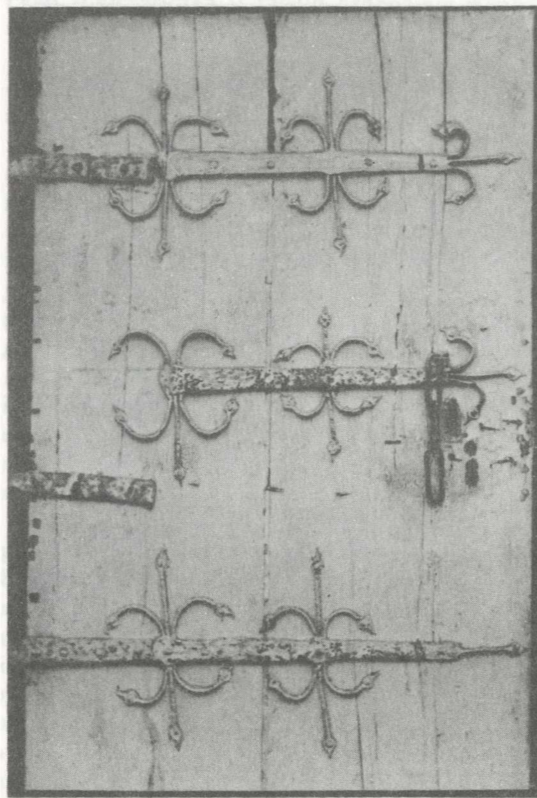
Адначасова развіццё капіталізму, сацыяльна-эканамічныя змены ў вёсцы садзейнічалі пашырэнню сельскага рамяства. Калі ў 1860-я гады на Рэчыцкім Палессі сяляне карысталіся паслугамі местачковых майстроў ці вандроўных цыганскіх кавалёў, то ўжо праз два дзесяцігоддзі каваль[11] са сваёй кузняй быў амаль у кожнай вёсцы[12]. Яшчэ больш інтэнсіўна адбываўся гэты працэс у іншых рэгіёнах Беларусі. У 1860 г. ў Гродзенскай губерні налічвалася 1298 кавалёў, з іх тры чвэрці — сельскіх[13], у Магілёўскай у 1880-я гады — 968. Асабліва шмат кавалёў было ў Аршанскім (146), Рагачоўскім (137), Гомельскім (162) паветах[14]. Падобная карціна назіралася і ў іншых губернях. Статыстычныя звесткі тых часоў называюць кавальскі промысел сярод найбольш пашыраных.

Калі ў папярэдні перыяд сельскае кавальскае рамяства нярэдка было дадатковым заняткам да земляробства, то ў парэформенныя часы яно набывае самастойнасць, аддзяляецца ад сельскай гаспадаркі, што садзейнічала яго развіццю. Павышэнне матэрыяльных і эстэтычных запатрабаванняў вёскі выклікала не толькі ўзбагачэнне асартыменту кавальскіх вырабаў, але і павышэнне іх якасці. Гэта быў час, калі ў народным жыллі набываюць пашырэнне дэкаратыўныя тканіны, роспіс, выцінанкі, прапілоўка і іншыя раней мала вядомыя віды дэкору. Пэўную ролю ў аздабленні жылля пачынаюць іграць і каваныя вырабы, асабліва тыя, што былі навідавоку: дзвярныя завесы і клямкі, акоўванне транспартных сродкаў і інш. Арыгінальна дэкараванае жыллё і транспартныя сродкі былі паказчыкам заможнасці. Значным заказчыкам кавальскіх вырабаў мастацкага характару былі мясцовыя храмы.

Зразумела, што такая агульная карціна сельскага рамяства была зусім не аднародная. Дарагавізна матэрыялу, беднасць асноўнай часткі сялянства, нізкая кваліфікацыя большасці сельскіх кавалёў не са-



Фрагмент акоўкі дзвярэй. 19 ст. Вялікія Корчыцы Кобрынскага раёна.

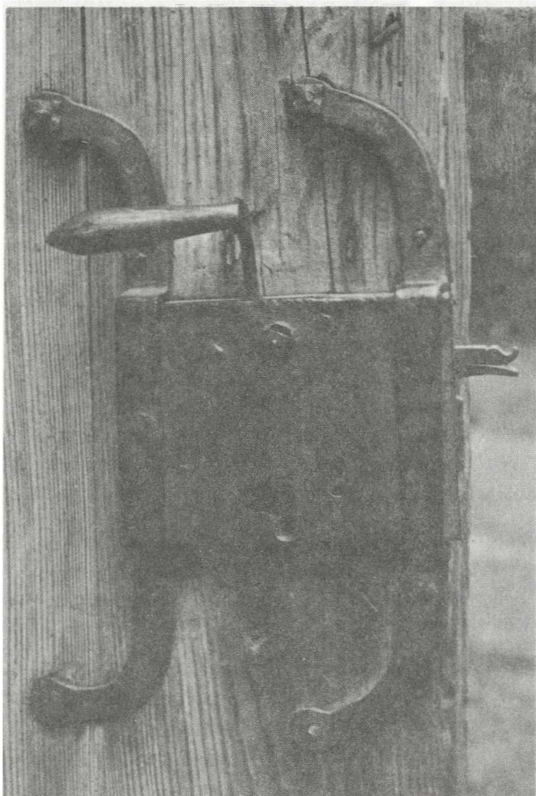


Акоўка дзвярэй капліцы. 19 ст. Вялікія Корчыцы Кобрынскага раёна.

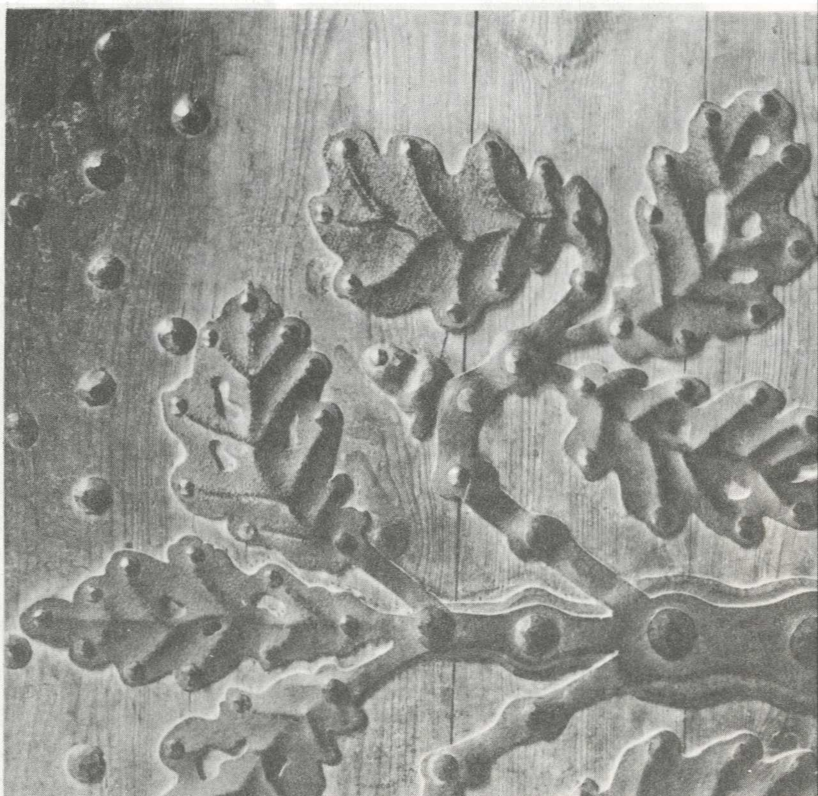
дзейнічалі масаваму пашырэнню мастацкага кавальства. Нярэдка больш складаныя вырабы сяляне заказвалі местачковым кавалям, якія мелі і дастаткова матэрыялу, і вызначаліся больш высокай кваліфікацыяй. У цэлым местачковае рамяство таго часу задавальняла пераважна мясцовыя патрэбы і абапіралася на мясцовыя традыцыі, таму многія вырабы местачковых кавалёў таксама можна адносіць да народнага мастацтва.

Хоць у параўнанні з дрэвам, глінай, ільном, саломай і іншымі шырокадаступнымі матэрыяламі жалеза ў народным побыце беларусаў выкарыстоўвалася абмежавана, аднак асартымент кавальскіх вырабаў таксама досыць шырокі, асабліва ў разглядаемы перыяд. Калі яшчэ ў сярэдзіне 19 ст. (а ў некаторых месцах і пазней) у сялянскіх калёсах нават восі былі драўляныя, а ўсё іх кавальскае аснашчэнне абмяжоўвалася жалезнымі накладкамі на восях (падоскі) ды шворнамі, то ўжо ў канцы стагоддзя сталі акоўваць колы, сцягваць калодкі абручамі (рэхвы), а заможныя гаспадары мелі багата акаваныя выязныя калёсы (брычкі, каламажкі). Шырэй сталі выкарыстоўваць жалеза ў народным дойлідстве, з яго сталі вырабляць многія бытавыя рэчы.

Кавальскія вырабы можна падзяліць на некалькі асноўных груп у адпаведнасці з вытворчымі працэсамі, што аб'ядноўвалі выраб прадметаў, блізкіх па сваім традыцыйным функцыянальным, практычным прызначэнні: падкоўванне коней (адзін з найбольш пашыраных у побыце працэсаў, які ўключае выраб падковаў, цвікоў і непасрэдна працэс падкоўвання); кавальства ў народным дойлідстве: клямкі, завесы, крукі, зашчапкі, накладныя і падвясныя замкі, крыжы на купалах і шпілях цэркваў, касцёлаў, каплічак і інш. (сюды ж можна аднесці і блізкія па характары намагільныя крыжы і агароджы); акоўванне транспартных сродкаў — калёсаў, саней, брычак, вазкоў (для іх выраблялі восі, шворны, атосы, шыны, падкосы, абручы, скобы і іншыя дэталі канструкцыйнага і мастацкага характару); кавальскія вырабы ў народным побыце [інструменты для занятку рамё-



Замок. 19 ст. Цімкавічы Капыльскага раёна.



Фрагмент кованага дэкору дзвярэй. 19 ст. Цімкавічы Капыльскага раёна.

ствамі; сельскагаспадарчы інвентар — плугі, бароны, сярпы, косы, матыкі (капаніцы, грацы, чапкі, цяпкі), драпашкі (драпкі, гачкі, драчкі, клюкі, грабашкі, драсоўкі); вырабы самага рознага бытавога прызначэння — сякачы, качэргі (кавені), вілкі (рагачы, гаршчэшнікі), чапёлы (чапляі, ёмкі), крэсівы (вогнівы), трыножнікі, бязмены і інш.]. Сюды ж можна аднесці і акоўванне некаторых відаў мэблі.

Як відаць, большасць кавальскіх вырабаў мае чыста практычнае, утылітарнае прызначэнне, мастацкія якасці іх, у адрозненне, скажам, ад ткацтва, ганчарства, разьбы, амаль не выяўляюцца. Відаць, таму нават з боку даследчыкаў народнай матэрыяльнай культуры сустракаецца недаацэнка мастацкіх якасцяў кавальскіх вырабаў. Адны лічаць жалеза «немастацкім» матэрыялам, іншыя ўказваюць на яго малую даступнасць. На думку нямецкага даследчыка В.Бернта, у шэрагу матэрыялаў, што скарыстоўваюцца ў народным мастацтве, металам належыць апошняе месца. Іх здабыча патрабуе значных

дапаможных збудаванняў і высокіх тэмператур, а апрацоўка звязана са шматлікімі прыладамі[15].

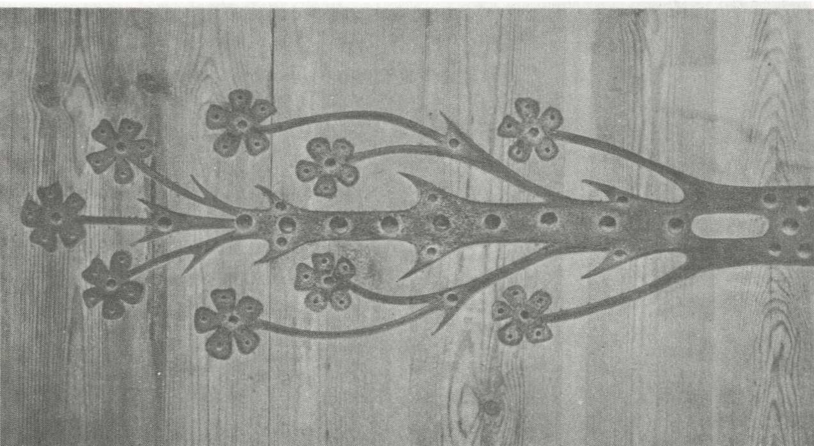
Аднак, калі ўлічыць, што ў канцы 19 — 1-й палове 20 стагоддзя кавалі карысталіся гатовай прамысловай сыравінай, а неабходнае кавальскае абсталяванне любы каваль мог зрабіць сам, гэтыя прычыны не могуць быць вырашальныя ў кавальскім рамястве — адным з раўнапраўных відаў народнага мастацтва.

Што да мастацкасці кавальскіх вырабаў, то тут можна кіравацца вызначэннем В.Воранава, што «любая бытавая форма, старанна знойдзеная і дакладна адпаведная практычнаму прызначэнню, амаль заўсёды заключае ў сабе неаспрэчныя элементы сапраўднага мастацтва ў яго канструктыўным выяўленні»[16].

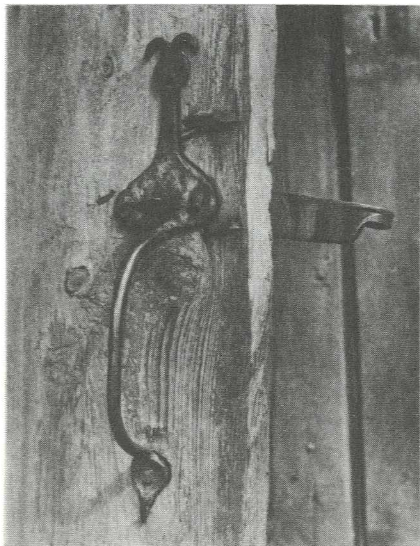
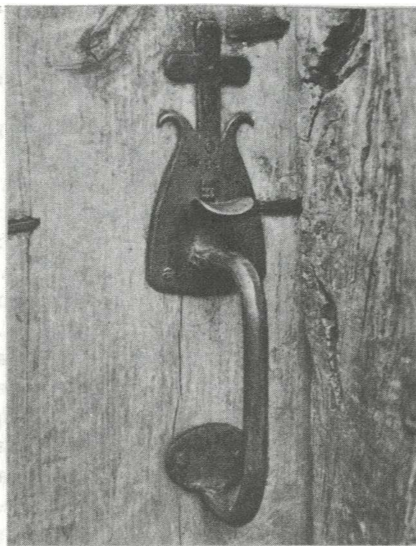
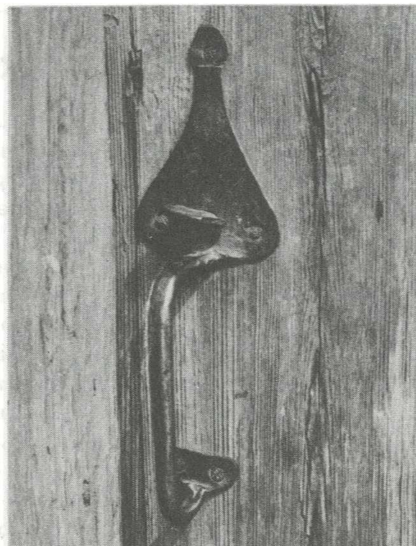
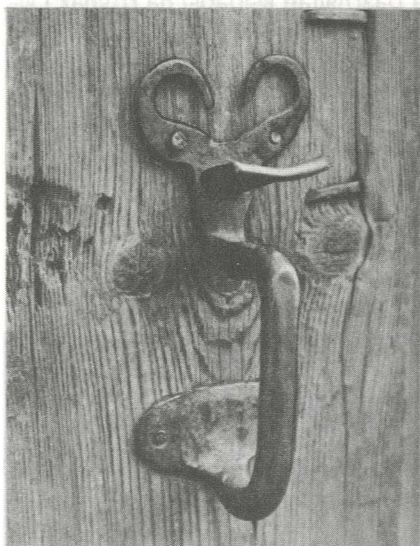
Кіруючыся гэтым вызначэннем, элементы мастацтва можна выявіць у многіх, нават у самых празаічных кавальскіх вырабах. Тыя з іх, што пастаянна былі навідавоку, перш за ўсё элементы архітэктурнага ўбрання, звяртаюць на сябе ўвагу нават пры адсутнасці яўна выяўленага дэкору. Жалеза — матэрыял на першы погляд «халодны», але пасля кавальскай апрацоўкі ён дзівосным чынам мяняецца, нібыта ўбірае ў сябе цяпло чалавечай рукі. Апрацаваная малатком жалезная загатоўка траціць сваю безжыццёвасць і халоднасць. Сляды кавання, розныя ўмяціны, няроўнасці «адухаўляюць» выраб, надаюць яму пластычнасць і нават своеасаблівую скульптурнасць, чым вызначаюцца бытавыя вырабы і з іншых матэрыялаў: гліняны посуд, даўбаныя вырабы, плеценае саламянае начынне.

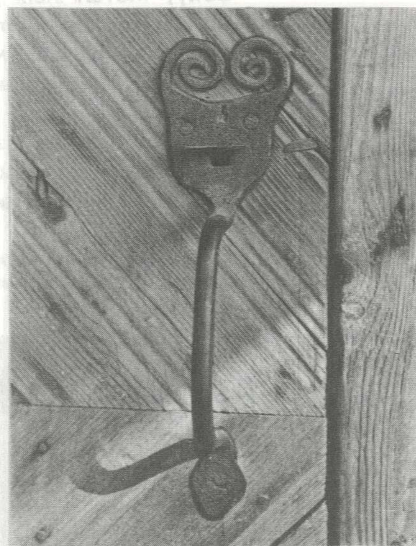
Яшчэ больш ярка праяўляліся мастацкія якасці каваных вырабаў, калі майстры свядома ставілі перад сабою такія задачы і да таго ж не былі абмежаваны матэрыялам. Гэта мог быць заказ на аздабленне мясцовай царквы, касцёла, панскай сядзібы, акоўку брычкі ці вазка, выраб намагільнай агароджы ці крыжа. У такіх выпадках выкарыстоўваліся ўсе вядомыя віды кавальскага дэкору.

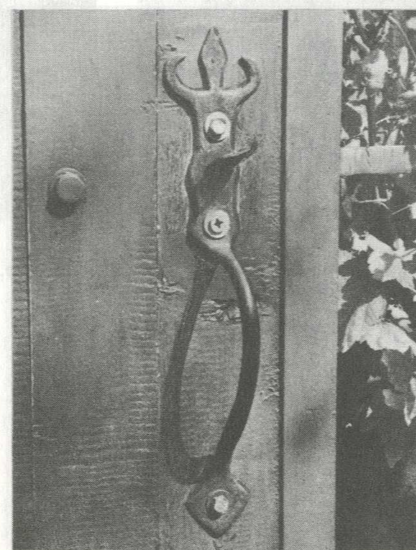
Зыходзячы з задач работы, усе пералічаныя групы каваных вырабаў можна аб'яднаць у дзве асноўныя: каваныя вырабы ў народным дойлідстве і каваныя вырабы бытавога прызначэння.



Завеса. Канец 19 ст. Цімкавічы Капыльскага раёна.





Клямкі. Канец 19 — 1-я палова 20 ст. Злева направа: Давыд-Гарадок Столінскага раёна (1—3); Слабада Вілейскага раёна (4); Дразды Стаўбцоўскага раёна (5); Стараселле Шклоўскага раёна (6); Слабада Вілейскага раёна (7); Заямнае Стаўбцоўскага раёна (8).

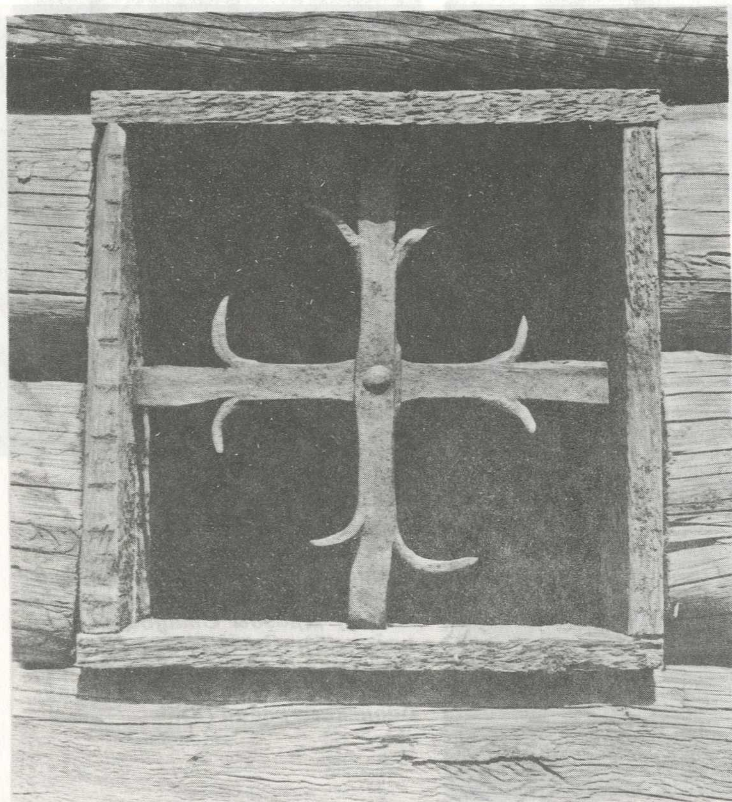
МАСТАЦКАЕ КАВАЛЬСТВА Ў НАРОДНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ

Гэтая група па-мастацку выкананых вырабаў найбольш значная. Паколькі металічныя дэталі выконвалі прыкметную ролю ў знадворным аздабленні народнага жылля, мясцовых сядзіб, культавых збудаванняў, выкоўвалі іх з асаблівай стараннасцю, часта па-рознаму дэкаравалі. Больш даўнія і багатыя традыцыі такога дэкору ў гарадскім і мястэчковым дойлідстве, у афармленні культавых збудаванняў. З канца 19 ст. каваны метал пашыраецца і ў вёсцы, дзе да таго часу пабудовы нярэдка ўзводзіліся без адзінай металічнай дэталі.

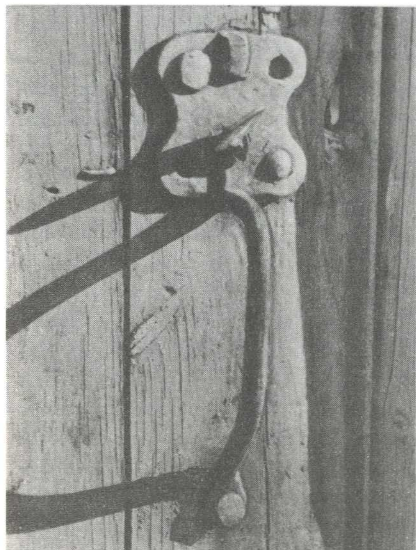
Асноўная частка каваных дэталяў канцэнтравалася на ўваходных дзвярах. З аднаго боку, металічныя дэталі на дзвярах, найбольш рухомых элементах пабудоў, былі патрэбны больш, чым у іншых месцах, з другога, яны аздаблялі ўваход у жыллё. Набраныя з вузкіх дошчачак ромбам ці «ў ёлачку» дзверы дэкараваліся паўкруглымі ці гранёнымі плешкамі каваных цвікоў. Такі спосаб арнаментацыі быў пашыраны ў архітэктуры гарадоў і мястэчак, у аздабленні культавых пабудоў яшчэ ў сярэдневеччы, а ў канцы 19 ст. сустракаецца і ў вёсцы. У тыя ж часы на дзвярах народнага жылля з'яўляюцца і металічныя завесы, што замянілі старажытны спосаб навешвання дзвярэй на калаўроце (на бегунах, на пятцы)[17].

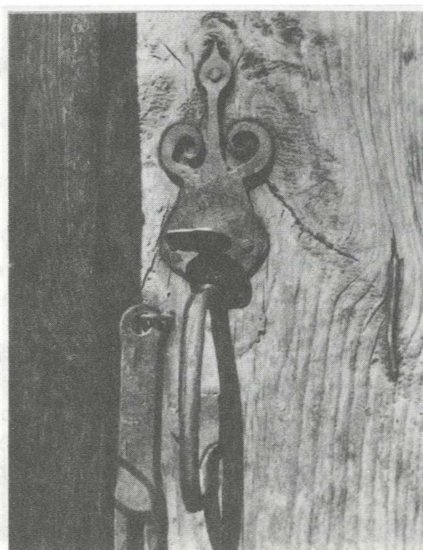
У літаратуры, прысвечанай народнаму мастацтву ўсходніх і паўднёвых славян, народаў Прыбалтыкі, Скандынавіі і інш., звычайна даецца толькі агульны агляд народнага мастацкага кавальства. Толькі польскі даследчык Р.Райнфус у сваёй капітальнай працы пра польскае народнае мастацкае кавальства разглядае вырабы па групах і відах[18]. Згодна з Р.Райнфусам, усю разнастайнасць дзвярных завесаў можна аднесці да двух асноўных тыпаў: двухбаковыя і аднабаковыя. У сваю чаргу, апошнія могуць быць стужкавыя, крыжападобныя, шчытападобныя і S-падобныя[19]. Усе гэтыя тыпы і віды завесаў бытавалі і на Беларусі,

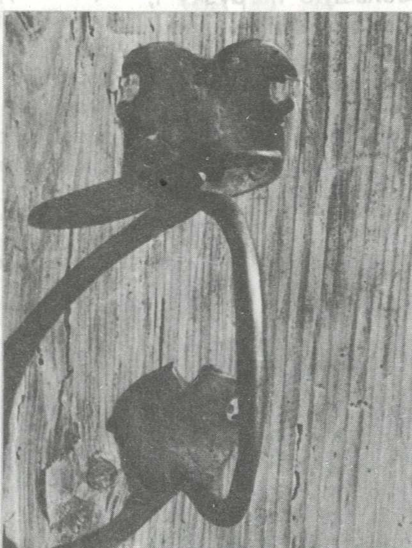
Краты ў акне каморы. Пачатак 20 ст. Германавічы Шаркаўшчынскага раёна.

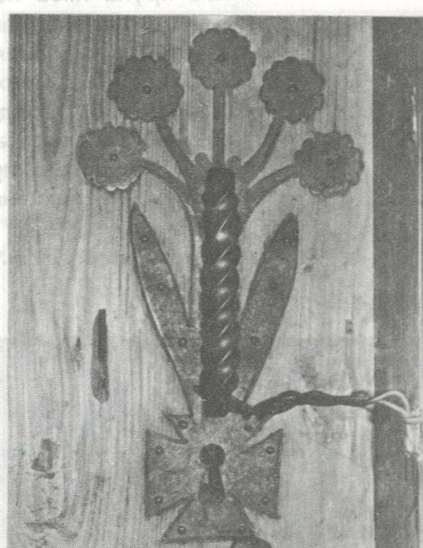


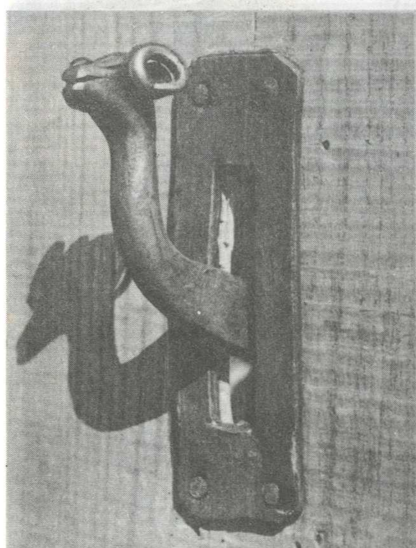
Клямка. 1930-я гады. Цынцавічы Вілейскага раёна.

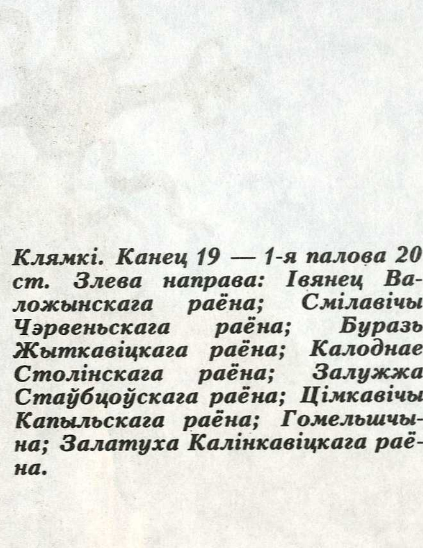












Клямкі. Канец 19 — 1-я палова 20 ст. Злева направа: Івянец Валожынскага раёна; Смілавічы Чэрвеньскага раёна; Буразь Жыткавіцкага раёна; Калоднае Столінскага раёна; Залужжа Стаўбцоўскага раёна; Цімкавічы Капыльскага раёна; Гомельшчына; Залатуха Калінкавіцкага раёна.

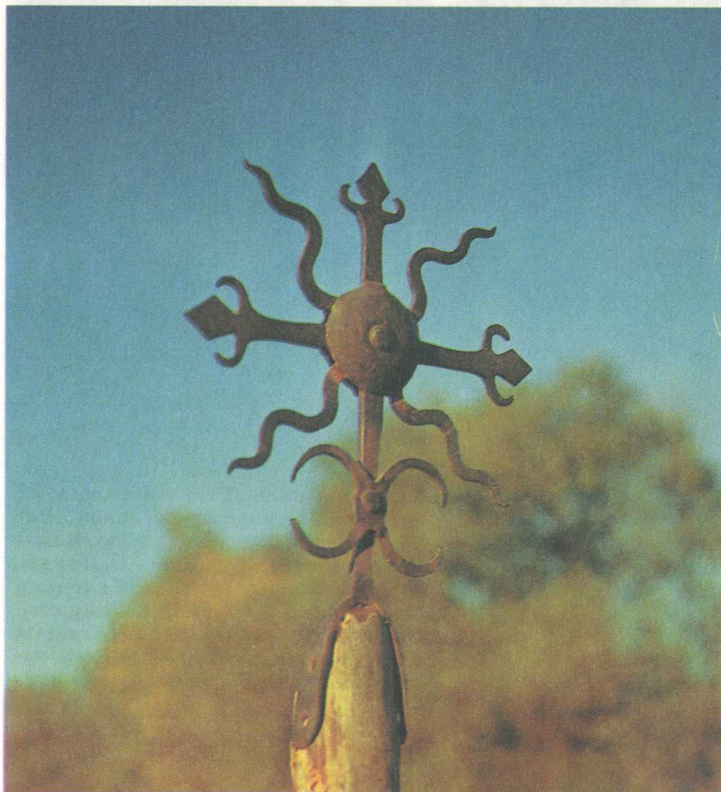
таму можна выкарыстаць класіфікацыю Р.Райнфуса.

Аднабаковыя стужкавыя завесы — найбольш пашыраныя. Іх выкоўвалі з доўгай паласы металу і гарызантальна мацавалі да дзвярнога палатна. Адзін канец завесы скручвалі ў трубку і надзявалі на крук, убіты ў шула. Такая форма завесаў, відаць, з'яўляецца найбольш старажытнай, і ў народным дойлідстве як беларусаў, так і іншых народаў яна захавалася без асаблівых змяненняў да нашага часу.

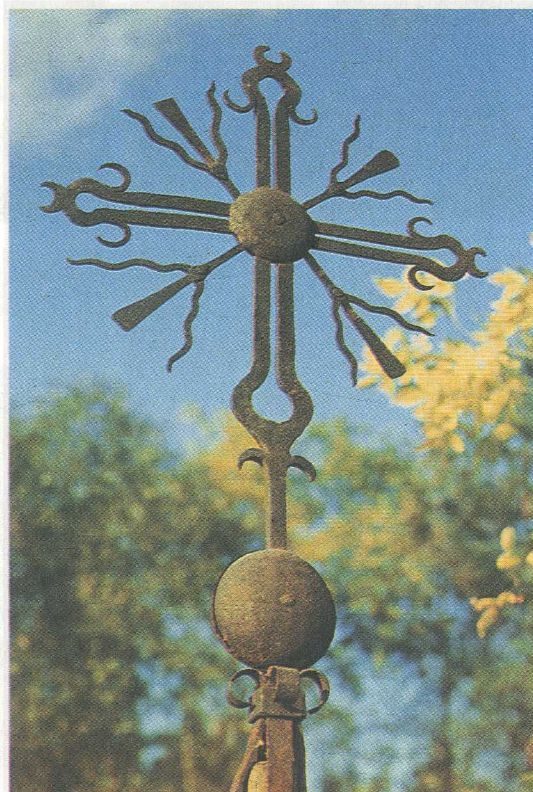
Народнымі майстрамі-кавалямі форма стужкавых завесаў вар'іравалася нязначна. Канструкцыйная логіка падказвала кавалю вырашэнне, якое найбольш адпавядала прызначэнню завесы. Яе частка каля самага крука нясе найбольшую нагрузку і, значыць, павінна быць шырэйшай, а канец, па меры змяншэння нагрузкі, можа быць танчэйшы. Тая ж логіка падказвала і неабходнасць якім-небудзь чынам аформіць заканчэнне завесы, кампазіцыйна яго завяршыць. Найбольш простае вырашэнне — раскоўванне яе канца ў выглядзе ліста ці ромба. Часам, асабліва на культавых збудаваннях, сустракаецца больш дэкаратыўнае афармленне канцоў — у выглядзе трызубца, двух завіткоў, накіраваных унутр ці ў процілеглыя бакі. Нярэдка такое канструкцыйна-мастацкае вырашэнне дапаўнялася дэкорам на палатне завесы: зубілам наносілі нескладаныя ўзоры геаметрычнага характару — рыскі, крыжыкі, зігзагі, трохвугольнікі, ланцужкі з дужак і інш. Падобнае вырашэнне завесаў было, відаць, універсальным, характэрным для народнага дойлідства на значных тэрыторыях Еўропы.

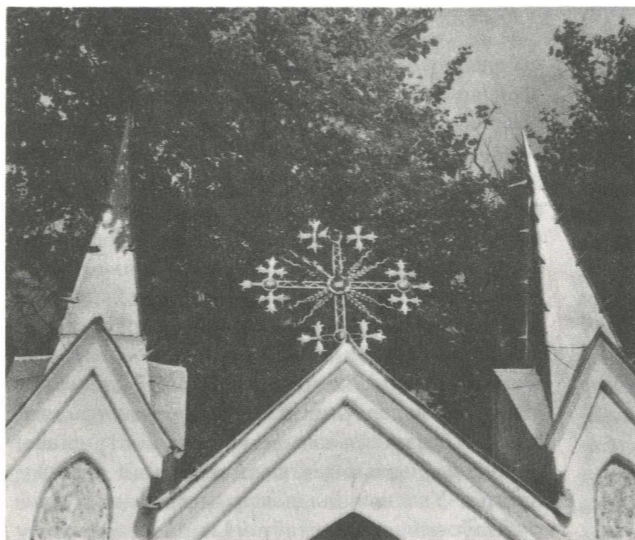
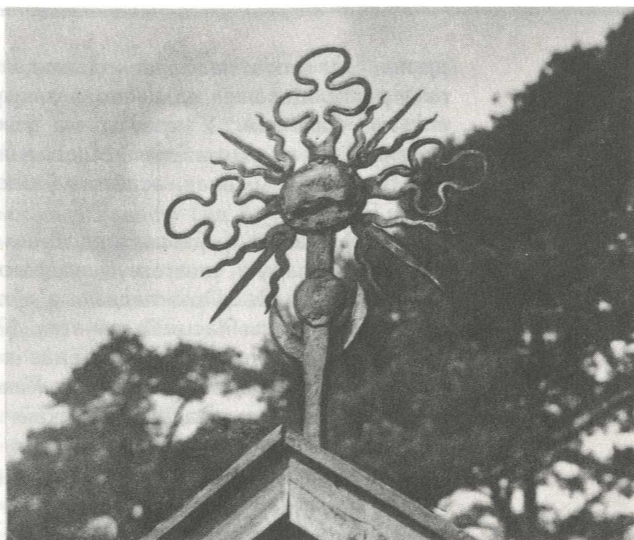
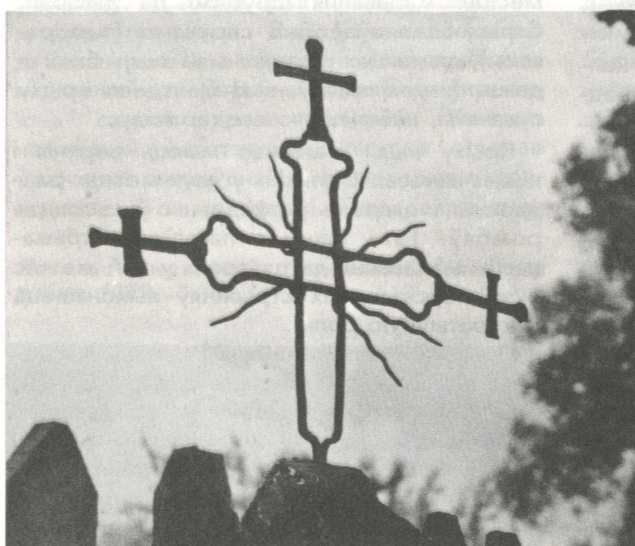
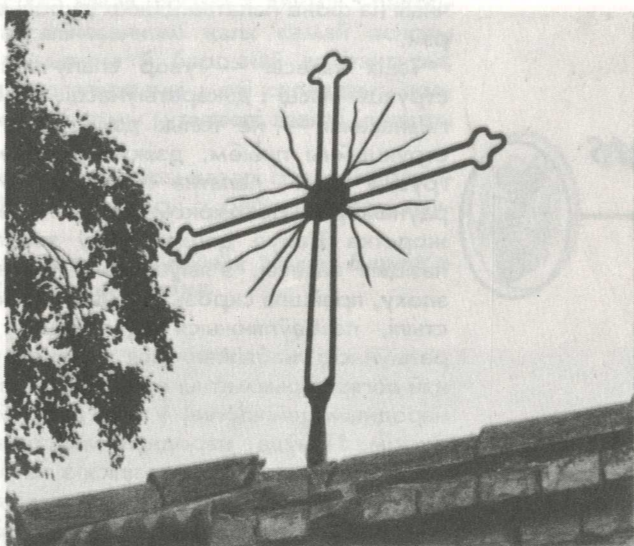
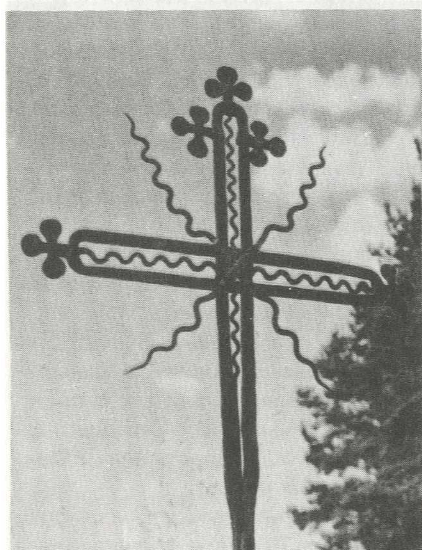
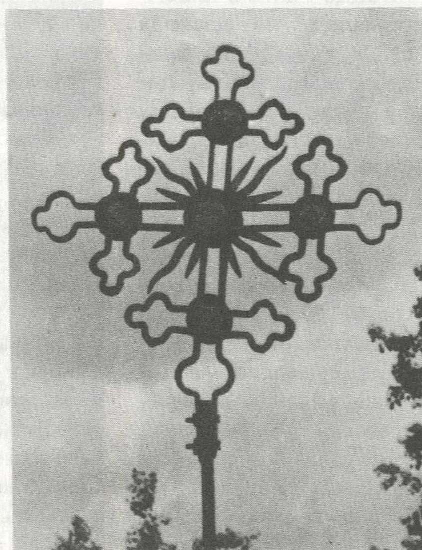
Іншыя варыянты, што ідуць ад формы тых жа стужкавых завесаў і спарадычна сустракаюцца ў народным дойлідстве, выяўляюць пераймание дэкору еўрапейскай архітэктуры часоў готыкі і рэнесансу, калі стужкавыя завесы былі асновай для стварэння надзвычай дэкаратыўных формаў. Асабліва яркія ўзоры дало мастацтва Францыі раманскага перыяду. Завесы на дзвярах сабораў 8—9 стагоддзяў уражваюць выключна высокім мастацкім узроўнем. Аснова завесаў — нібыта ствол

Крыж. Канец 19 ст. Каралеўцы Вілейскага раёна.



Крыж. Канец 19 ст. Каралеўцы Вілейскага раёна.



Крыжы. Канец 19 — пачатак 20 ст. Злева направа: Ліпнішкі Іўеўскага раёна; Дамачава Брэсцкага раёна; Збірагі Брэсцкага раёна; Старыя Васілішкі Шчучынскага раёна; Богіна Браслаўскага раёна; Ракаў Валожынскага раёна.

дрэва, ад якога паабапал адыходзяць багата распрацаваныя адмыслова закручаныя спіралі «галінак». У краінах на ўсход ад Францыі такая кампазіцыя хоць і пашырана, але больш стрыманая, асабліва ў эпоху готыкі і Рэнесансу.

Рэдкія ўцалелыя ўзоры падобных вырабаў на Беларусі цалкам укладваюцца ў гэты напрамак. Прыкладам з'яўляюцца дзвярныя завесы касцёла пачатку 17 ст. ў в.Крамяніца Зэльвенскага раёна, выкананыя ў стылі заходнееўрапейскага Рэнесансу з яго ўраўнаважанасцю, логікай і канструкцыйнасцю формаў. Масіўная, з бачнымі слядамі кавання стужка завесы каля самага пачатку разгаліноўваецца на два спіралепадобныя завіткі, якія выразна бачныя на фоне палатна цяжкіх дубовых дзвярэй.

Такія завесы — узор спалучэння канструкцыйнасці і дэкаратыўнасці. Завіткі-адгалінаванні — не толькі дэкор, але і канструкцыйны прыём, дзякуючы якому нагрузка ад палатна дзвярэй больш раўнамерна размяркоўваецца на завесу, жорстка мацуе дошкі. Таму такая кампазіцыя завесы, з'явіўшыся ў раманскую эпоху, прайшла скрозь усе часы і мастацкія стылі, пазбаўляючыся ад залішняй дэкаратыўнасці і набліжаючыся да канструкцыйнай логікі. Прыкметны след яна пакінула і ў народным дойлідстве, у тым ліку і ў беларускім. Праўда, народныя майстры часта досыць адвольна абыходзіліся з такой кампазіцыяй, па-свойму інтэрпрэтавалі яе, часам вельмі прыблізна імітавалі завіткі-адгалінаванні. Але трапляюцца і амаль класічныя ўзоры, як, напрыклад, на дзвярах касцёла пачатку 20 ст. ў в.Слабодка Браслаўскага раёна[20]. Відаць, майстар быў дастаткова дасведчаны ў агульнаеўрапейскіх дасягненнях кавальскага мастацтва. Кампазіцыя завесы, праўда, пазбаўлена раманскай пышнасці і дэкаратыўнасці, яна больш ясная і жывая.

Калі падобныя ўзоры ўсё ж выяўляюць яўны ўплыў высокапрафесійнага рамесніцкага мастацтва Заходняй Еўропы, акоўка дзвярэй драўляных сельскіх цэркавак Брэсцкага Палесся вызначаецца тыпова мясцовай народнай інтэрпрэтацыяй. Кожны з выяўленых узораў па-свойму арыгінальны, адлюстроўвае ўласныя густы і майстэрства кавалёў, мясцовыя народныя традыцыі, і ў той жа час яны маюць блізкія стылістычныя рысы з падобнымі вырабамі Польшчы, паўночнага захаду Украіны і іншых суседніх краін. З аднаго боку, гэта з'яўляецца вынікам міжэтнічных сувязяў і блізкіх рысаў у мастацтве суседніх народаў, з другога — сведчыць пра тое, што ўсе яны ўяўляюць мясцовую народную інтэрпрэтацыю агульнаеўрапейскіх дасягненняў кавальскага рамяства.

Найбольш цікавы ўзор — акоўка дзвярэй царквы ў в.Олтуш Маларыцкага раёна, зробленая, відаць, у канцы 19 ст. ў час апошняга капітальнага рамонту будынка. На кожнай створцы дзвярэй — па тры завесы. Сярэднія маюць выразны стужкавы характар, па канцах раздзяляюцца на трызубцы. Увесь іншы дэкор у выглядзе трызубцаў нібы прыстаўлены да завесаў у месцах мацавання шрубамі да дзвярэй. Стрыжні вінтападобна скручаны (тарсіраваны), па канцах раскаваныя і маглі б нагадваць фігуркі змеяў, калі б не мелі крыху сухаваты, нейкі «калючы» характар.

Крыху іншы малюнак маюць верхнія і ніжнія завесы. Стужкі іх у двух месцах раздвоены і шырока разведзены ў выглядзе ромбаў. Гэта нашмат павялічвае трываласць мацавання да дзвярэй, у той жа час пучкі тарсіраваных стрыжняў выконваюць дэкаратыўную ролю.

Пры ўсёй непаўторнасці і тыпова мясцовым народным характары дэкору відаць, што майстар працаваў у традыцыях, уласцівых народнаму мастацкаму кавальству як Беларусі, так і суседніх тэрыторый. У сваю чаргу гэтыя традыцыі абапіраліся на дасягненні высокапрафесійнага гарадскога рамяства папярэдніх эпох. Дэкаратыўныя элементы ў выглядзе прыстаўленых да стужкі завесы трызубцаў, што ўтвараюць фігуру ў выглядзе літары Ж, здаўна сустракаюцца ў народным дойлідстве Еўропы і ўяўляюць сабой ці больш позні варыянт інтэрпрэтацыі раманскіх завіткоў-адгалінаванняў, ці самастойную кампазіцыю. Народныя майстры-кавалі, відаць, аддавалі ёй перавагу з-за прастаты і дэкаратыўнасці.

Яшчэ адзін варыянт такога дэкору — акоўка дзвярэй капліцы канца 19 ст. ў в.Корчыцы Кобрынскага раёна. Ж-падобны дэкор з тарсіраваных стрыжняў з раскаванымі канцамі нагадвае птушыныя галоўкі. Дэкор не такі «калючы», як у Олтушы, адгалінаванні закручваюцца пластычна і жыва, без абавязковай сіметрыі.

Амаль такая ж кампазіцыя аздабляе дзверы капліцы ў в.Ляхаўцы Маларыцкага

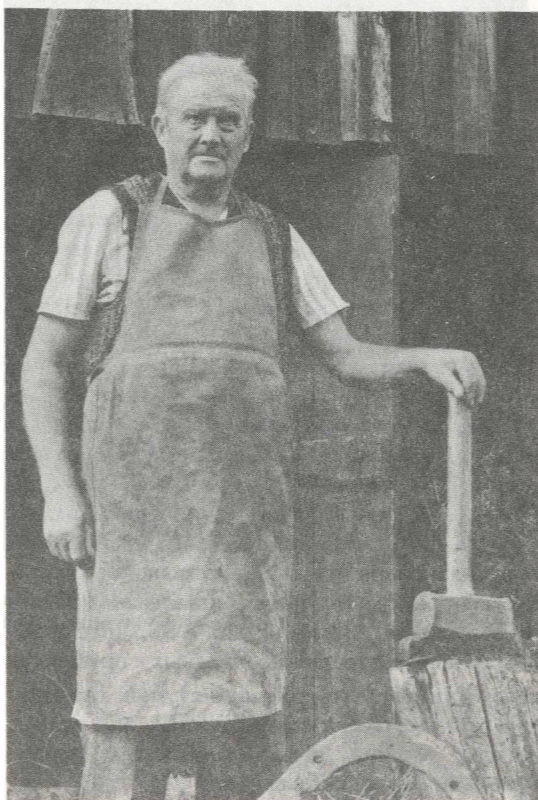
раёна. Тут яна, праўда, гранічна спрошчаная: завеса — з шыннага жалеза, па канцах злёгку раскаваная, Ж-падобныя элементы нешматлікія, але надта «жывыя», розных памераў і формаў. Яны то закручваюцца, то адыходзяць уверх і ўніз, нагадваючы лапкі нейкіх насякомых.

Акрамя такіх узораў, якія выяўляюць, з аднаго боку, уплыў мясцовых народных традыцый, з другога — інтэрпрэтацыю дасягненняў высокапрафесійнага гарадскога рамяства Еўропы, сустракаюцца прыклады ярка індывідуальнай творчасці, якім цяжка знайсці аналогіі. Такім з'яўляецца дэкор дзвярэй былога касцёла Міхала ў в.Цімкавічы Капыльскага раёна, выкананы, відаць, у другой палове 19 ст. ў час пераробкі яго ў царкву. Асабліва арыгінальныя завесы на дзвярах прытвора. Яны ўяўляюць сабою дубовыя галіны з лістамі і жалудамі, што надзвычай дэкаратыўна і маляўніча ўкрываюць старое дрэва дзвярэй. Каванне надзвычай майстэрскае, лістота стварае ўражанне сапраўднай, імітаваны нават праедзеныя вусенямі дзіркі. Гэта сапраўднае дрэва з яго зямной сілаю і жыццёвасцю. Акоўка дзвярэй — узор высокапрафесійнага местачковага рамяства, на якое аказалі моцны ўплыў традыцыі мясцовага народнага мастацтва.

Стужкавыя завесы (ад простых да дэкаратыўна распрацаваных) складаюць найбольш пашыраную групу. Па характары дэкору яны аналагічныя вырабам на суседніх тэрыторыях — у Літве, Польшчы, на Украіне. Значна больш сціплае месца на Беларусі займаюць пашыраныя ў кавальстве Польшчы крыжападобныя, шчытападобныя, S-падобныя завесы. Першыя два віды характэрныя для гарадской, местачковай, культавай, сядзібнай архітэктуры, трэці параўнаўча часта сустракаецца ў сельскім дойлідстве. Такая форма з двума S-падобнымі адгалінаваннямі каля самай асновы была пашырана ў барочнай архітэктуры, нярэдка адгалінаванні мелі складаныя прафіляваныя формы, утваралі завіткі, валюты і інш.

Народныя майстры-кавалі спрасцілі барочныя формы, завесы іх работы часам гру-

Каваль І.Дмухоўскі з Поразава Свіслацкага раёна. 1989.



Вазок з акоўкай. Пачатак 20 ст. Параф'янава Докшыцкага раёна.

баватыя, але вылучаюцца цеплынёй і пластычнасцю. Нярэдка яны нагадваюць стылізаваную галінку з двума парасткамі, заканчваюцца лісточкамі, змяінымі ці птушынымі галоўкамі. Часам такое падабенства чыста выпадковае, але часта рабілася і свядома, адлюстроўваючы старажытныя ўяўленні славян пра магічныя функцыі дэкору з матывамі жывёл і птушак. У цэлым такія завесы нічым не адрозніваюцца ад падобных вырабаў многіх народаў.

Утылітарна-дэкаратыўную функцыю ў афармленні ўваходу ў пабудову выконвалі таксама розныя замкі і запоры. Яшчэ нядаўна зрэдку можна было сустрэць у гэтай ролі розныя драўляныя прыстасаванні, вядомыя яшчэ ў старажытнасці засаўкі, вярцёлкі і інш. Аднак ужо ў канцы 19 ст. ў народным жыллі Беларусі шырока сталі выкарыстоўвацца каваныя металічныя запоры. Сярод іх найбольш пашыраныя і цікавыя ў мастацкіх адносінах — клямкі, якія бытуюць таксама ў многіх суседніх народаў. Дзякуючы сваёй прастаце і надзейнасці яны і сёння ў сельскім жыллі, асабліва на гаспадарчых пабудовах, варотах, весніцах, паспяхова канкурыруюць з прамысловымі вырабамі, хоць выкоўваць іх ужо даўно перасталі.

Дэкаратыўна вырашалася знешняя дэталь клямкі — дугападобная ручка, прымацаваная сваімі раскаванымі канцамі да дзвярэй. Акрамя практычнага прызначэння такі выраб павінен быў яшчэ і «цешыць вока». Афармленне клямкі цалкам увязвалася з канструкцыйным прызначэннем. С-падобная форма зручная для рукі, плоска раскаваныя канцы з дзіркамі для цвікоў трывала мацуюць яе да дзвярэй. Ніжні канец раскоўвалі нязначна, пад 1—2 цвікі, верхні — больш. Каб клямка не хісталася пры мінімальнай колькасці цвікоў, мацаванне павінна быць максімальна ўстойлівым. Такому патрабаванню адпавядала форма трохвугольніка ці, хутчэй, ліста, яна і пакладзена ў аснову верхніх канцоў большасці клямак як у Беларусі, так і за яе межамі.

Лістападобная форма клямкі з'яўляецца асновай для далейшых пошукаў яе дэкаратыўнасці. Гэтага можна дасягнуць хоць бы простым нахілам верхняга канца ўбок, што яшчэ больш нагадвае ліст. Часта яго значна адцягвалі ўверх, зрокава прадаўжаючы лінію ручкі, таму амаль аднолькавыя вырашэнні можна бачыць у самых розных кутках Беларусі і за яе межамі, што сведчыць пра аднолькавыя прынцыпы формаўтварэння ў падобных вырабах. Часам сустракаюцца завяршэнні ў выглядзе крыжыка, асабліва на дзвярах культавых пабудоў. Несумненна, на дзвярах жылля адлюстраванне крыжа выконвала яўна ахоўную функцыю, як і больш старажытныя салярныя знакі.

Пашырана і форма з раздвоеным верхам. Раздвоеныя канцы адгінаюцца, закручваюцца ў спіралі, накіроўваючыся ўнутр ці ў процілеглыя бакі, часам вырашаюцца ў выглядзе трылісніка. Такі дэкор зноў ідзе ад логікі надзейнасці мацавання клямкі да дзвярэй, таму незалежна ад якіх-небудзь уплываў яго можна сустрэць і ў розных рэгіёнах Беларусі, і за яе межамі.

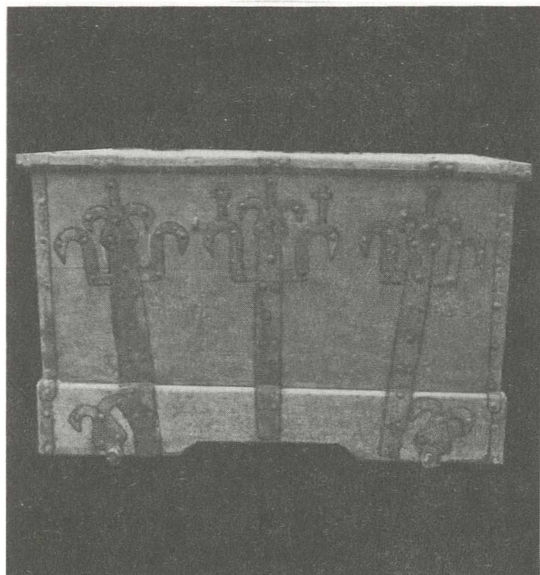
Цікавыя клямкі з зааморфнымі матывамі, звычайна з сілуэтамі птушыных ці конскіх галовак. Як правіла, яны парныя, павернутыя ў процілеглыя бакі, вочы абазначаны плешкамі цвікоў. Сярод падобных вырабаў сустракаюцца ўзоры рознага мастацкага ўзроўню — ад ледзь абазначаных, малавыразных матываў да старанна і дакладна мадэляваных галовак. У цэлым яны нагадваюць пашыраныя ў многіх народаў Еўропы вільчакі зааморфнага характару на стрэхах жыллёвых пабудоў.

На Усходнім Палессі (як і на Левабярэжнай Украіне) пераважаюць клямкі іншай канструкцыі — у выглядзе рычага, прасунутага скрозь дзвярное шула. Сярод іх сустракаюцца надзвычай цікавыя клямкі ў выглядзе галовак вужоў ці бараноў. Вырашэнне не сілуэтнае, а скульптурнае, часта досыць вобразнае. На гэтую характэрную асаблівасць клямак, што мае, несумненна, даўняе і сімвалічнае паходжанне, звярнуў у свой час увагу акадэмік М. Нікольскі: «У Рэчыцы і ў вёсках вакол Рэчыцы яшчэ ў 1929 г. сустракаліся на варотах жалезныя скобкі ў выглядзе вужоў і жалезныя клямкі з галовамі вужоў і бараноў, зробленыя рэчыцкімі کавалямі»[21]. Гэта прыклад жыццёвасці старажытных вераванняў, якія на Палессі захоўваліся даўжэй, чым у іншых рэгіёнах Беларусі. Такое ж вырашэнне клямак адзначана і на Левабярэжнай Украіне[22]. Такім чынам, наяве кампактны рэгіён іх бытавання. Варта адзначыць, што зааморфнае вырашэнне каваных архітэктурных дэталяў у той ці іншай ступені характэрна для многіх народаў Еўропы, але такое, відаць, можна лічыць найбольш арыгінальным і своеасаблівым.

У канцы 19 ст. пад уплывам горада ў сялянскім жыллі, асабліва на дзвярах свірнаў, пачынаюць з'яўляцца таксама ўнутраныя накладныя замкі са спружынным механізмам. Часцей за ўсё яны аберагалі ўваход у мясцовую цэркаўку, касцёл, капліч-ку. Такі замок складаецца з каробкі з механізмам, дзвюх ручак, адна з якіх выводзіцца на знадворны бок дзвярэй, і ключавіны, што афармляе адтуліну для прасоўвання ключа. Ключавіны звычайна заўсёды па-мастацку аформлены, бо займаюць прыкметнае месца ў знадворным дэкоры дзвярэй. Іх формы сведчаць пра ўплыў і «высокіх» мастацкіх стыляў, і мясцовых народных традыцый. Гэта прыкметна, напрыклад, у афармленні сякерападобных, часам гравіраваных ключавін рускага народнага жылля — спрошчаных, але па-народнаму непасрэдных варыянтаў тых узораў, якія аздаблялі дзверы старажытных мураваных храмаў. Ключавіны на дзвярах беларускага народнага жылля таксама сведчаць пра тое, што народныя майстры-кавалі звярталі сваю ўвагу на манументальныя пабудовы ранейшых часоў, перш за ўсё барочныя. Ключавіны набываюць сэрцападобную форму з багата арнаментаванымі краямі або форму прамавугольніка з простай прафіліроўкай па краях і дэкаратыўна распрацаваным верхам, дзе можна бачыць галоўкі жывёл і птушак, нават сілуэт чалавека, а на культавых збудаваннях — крыжык. Аднак, пераймаючы ўзоры высокапрафесійнага цэхавага рамяства, беларускія народныя майстры (як і ўкраінскія, польскія) свае работы выращалі па прынцыпе сілуэтнасці, не аздабляючы гравіраваннем.

У мастацкіх адносінах цікавасць уяўляюць таксама каваныя металічныя краты, што ахоўвалі вокны гаспадарчых пабудоў у заможных сядзібах, а таксама ў культавых збудаваннях. Яны маюць тыпова народны характар, не выяўляючы прамых аналогій з адметнай стылістыкай гатычных, рэнесансавых, барочных вырабаў. Вырашэнне іх простае: жалезная паласа з высечанымі і адагнутымі вострымі зубамі. У невялікіх квадратных аконцах гаспадарчых пабудоў дзве

Вазок з акоўкай. 1930-я гады. Каловічы Вілейскага раёна.



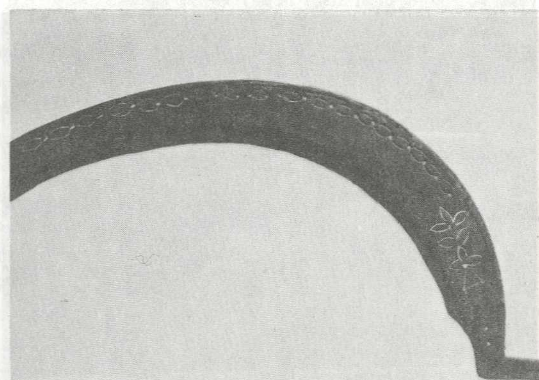
Акаваная скрыня. Канец 19 ст. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.

паласы маглі быць змацаваны крыж-накрыж, утвараючы своеасаблівую дэкаратыўную кампазіцыю. Так вырашаліся гэтыя вырабы, напрыклад у Польшчы (асабліва ў Малапольшчы), дзе мелі масавае пашырэнне[23]. На Беларусі яны рэдкія, сустракаюцца спарадычна, што, відаць, тлумачыцца канструкцыйнай асаблівасцю беларускай народнай архітэктуры: у гаспадарчых пабудовах аконцы высякаліся ў двух сумежных бярвёнах, былі маленькія і не патрабавалі дадатковых прыстасаванняў для іх аховы.

Разгледжаныя віды каваных вырабаў выкарыстоўваліся ў розных відах пабудоў — жыллёвых, гаспадарчых, сядзібных, культавых і спалучалі ў сабе як утылітарную, так і мастацкую функцыі з яўнай перавагай першай. Асобную групу складаюць вырабы, звязаныя толькі з культавымі збудаваннямі. Гэта ажурныя каваныя крыжы, што ўвенчваюць купалы сельскіх цэркваў, шпілі касцёлаў, вільчакі капліčак і званіц, вароты царкоўных і касцёльных агароджаў. Росквіт гэтага віду народнага мастацкага кавальства прыпадае на другую палову 19 — пачатак 20 стагоддзя, а на тэрыторыі былой Заходняй Беларусі — да 1939 г. Несумненна, узорамі для сельскіх кавалёў паслужылі больш раннія вырабы на местачковых і гарадскіх храмах. Так, арыгінальныя крыжы аздабляюць цэрквы ў Давыд-Гарадку (Столінскі раён), Кажан-Гарадку (Лунінецкі раён), Мазыры, касцёлы ў Будславе (Мядзельскі раён), Іўі і інш.

Дэкаратыўна адкаваныя крыжы сустракаюцца па ўсёй Беларусі, але асабліва шмат іх у яе заходніх рэгіёнах — на Панямонні, Заходнім Палессі, на захадзе Паазер'я. Найбольш блізкія аналогіі прасочваюцца з падобнымі вырабамі Літвы (асабліва Жмудзі), Польшчы, заходняй Украіны (Закарпацця). Многія ўзоры беларускіх, літоўскіх, польскіх крыжоў здзіўляюць амаль поўным падабенствам, якое не выключае магчымасці міжэтнічных кантактаў і перайманняў. Атрымаўшы ганаровы заказ на аздабленне мясцовага храма, сельскі майстар, зразумела, уважліва прыглядаўся да тых узораў, якія можна было бачыць у бліжэйшым ці аддаленым наваколлі. Аднак у многіх вы-

Фрагмент акоўкі куфра. Канец 19 ст. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.



Серп. 1920-я гады. Дубрава Маладзечанскага раёна.

падках яўнае падабенства вырабаў з'яўляецца вынікам аднолькавага падыходу да вырашэння даўняга хрысціянскага сімвалу.

Па манеры выканання і характары малюнка крыжы надзвычай разнастайныя. Сустракаюцца вырабы, асабліва на прыдарожных каплічках і іншых збудаваннях малых формаў, досыць простыя: два крыжападобна злучаныя стрыжні. Далейшае ўскладненне формы адбывалася за кошт апрацоўкі канцоў. Тут можна бачыць дадаткова прымацаваныя кароткія перакладзінкі, што ўтвараюць маленькія крыжыкі. Канцы раскоўваюцца завіткамі, трылісніками і іншымі матывамі геаметрычнага і стылізаванага расліннага характару.

Купалы і шпілі цэркваў і касцёлаў аздабляліся крыжыкамі з больш дэкаратыўнай кампазіцыяй. Простыя формы ў выглядзе крыжападобна змацаваных стрыжняў амаль не сустракаюцца. Звычайна перакладзіны крыжа ўтвораны здвоенымі стрыжнямі, часта са «змейкай» унутры — зігзагападобнай аздобаю з тонка адкаванага стрыжня, якая выходзіць з цэнтра крыжа да яго канцоў. Такія змейкі запаўняюць прастору і паміж перакладзінамі крыжа, утвараючы своеасаблівыя прамяні — адзінарныя, двайныя, трайныя. Нярэдка ўтвараецца зграбная кампазіцыя, што нагадвае сонца са ззяннем, уражанне дапаўняецца круглым дыскам на скрыжаванні.

Крыжы на праваслаўных і уніяцкіх храмах у многіх выпадках дапаўняюцца сілуэтам паўмесяца ў ніжняй частцы, што характэрна таксама для вырабаў заходняй Украіны, рэгіёнаў з праваслаўным насельніцтвам усходняй Польшчы і суседніх тэрыторый Літвы. Паўмесяц павінен быў сімвалізаваць перамогу хрысціянства над язычніцтвам, аднак якраз такія крыжы ў многіх выпадках сведчаць, што паўмесяц мірна ўжываўся з язычніцкай сімволікай. І дыск з промнямі, што нагадваў сонца, і змейкападобныя элементы ўказваюць на язычніцкае пакланенне сілам прыроды, якое да 20 ст. амаль забыта, але традыцыйна выяўляецца ў дэкоры крыжоў. Некаторыя іх узоры ўвогуле нагадваюць нейкія дзівосныя расліны (цар-

Акаваны куфар. Пачатак 20 ст. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.

П. Багрым. Фрагмент жырандолі. 1881. Крошын Баранавіцкага раёна.

ква ў в.Крупец Добрушскага раёна), часам з амаль поўнай імітацыяй раслінных парасткаў (царква ў в.Бережное Столінскага раёна). На фоне неба такія ажурныя кампазіцыі выглядаюць вельмі маляўніча.

Язычніцкія перажыткі аказаліся настолькі жывучыя, а дэкаратыўнасць падобных вырабаў такая ўражлівая, што нават каталіцкая рэгламентацыя не змагла іх перамагчы. Напрыклад, крыж на касцёле ў в.Ліпнішкі (Іўеўскі раён) нагадвае дзівосную кветку са «змейкамі», раслиннымі парасткамі з лістамі і цюльпанападобнымі матывамі па канцах. Падобныя вырашэнні характэрныя і для Літвы, дзе хрысціянства (каталіцтва) было прынята значна пазней і таму язычніцкія перажыткі праявіліся яшчэ мацней[24].

Адсутнасць да апошняга часу публікацый па каваных крыжах Беларусі і параўнаўча нешматлікі ўцалелы да нашых дзён рэчавы матэрыял тлумачаць думку, быццам такія вырабы характэрны галоўным чынам для Літвы і Польшчы. Між тым самі польскія даследчыкі сцвярджаюць, што найбольш цікавыя ў дэкаратыўных адносінах якраз уніяцкія і праваслаўныя крыжы[25], характэрныя галоўным чынам для Падляшша, населенага праваслаўнымі беларусамі. Гэта ж датычыць і Беларусі, а таксама сумежных тэрыторый Літвы. Такім чынам, каваныя крыжы Беларусі арганічна ўваходзяць у адзіны арэал іх пашырэння, што ўключае сумежныя тэрыторыі Беларусі, Літвы, Украіны, Польшчы.

КАВАНЫЯ ВЫРАБЫ БЫТАВОГА ПРЫЗНАЧЭННЯ

Шырока выкарыстоўвалася кавальства ў аснашчэнні і вырабе рэчаў бытавога прызначэння: акоўванні транспартных сродкаў, вырабе прылад працы, інструментаў, сельскагаспадарчага начыння і г.д. Мастацкія якасці іх не адразу кідаюцца ў вочы, як, напрыклад, на прадметах архітэктурнага ўбрання. Бытавыя рэчы рэдка мелі яскрава выяўлены дэкор. Асноўнымі крытэрыямі ацэнкі кавальскай работы спажыўцамі былі функцыянальнасць і даўгавечнасць вырабаў, дэкор рабіў іх даражэйшымі, а калі ўлічыць беднасць асноўнай часткі спажыўцоў, то гэта было немалаважным фактарам, які вызначаў знешні выгляд каваных вырабаў.

Жалеза — матэрыял не такі даўгавечны, як гэта здаецца на першы погляд. Асабліва хутка зношваліся рэчы, якія знаходзіліся ў пастаяннай рабоце, а такіх сярод кавальскіх вырабаў большасць. Таму сёння цяжка адшукаць у народным побыце рэчы 19 — пачатку 20 стагоддзя. Небагаты, пераважна разрозненый матэрыял дазваляе толькі ў самых агульных рысах вызначыць месца каваных вырабаў мастацкага характару ў народным побыце беларусаў і параўнаць іх з аналагічным відам мастацтва суседніх народаў.

Прыкметная ўвага надавалася знешняму выгляду тых вырабаў, якія былі навідавоку, у першую чаргу транспартных сродкаў. Аснашчэнне іх металічнымі дэталямі — з'ява ў народным побыце беларусаў (як і іншых суседніх народаў) параўнальна позняя. Да сярэдзіны 19 ст. сялянскія калёсы і сані не мелі практычна ніводнай металічнай дэталі. Аднак ужо ў наступныя дзесяцігоддзі змены ў побыце парэформеннай вёскі, уплыў горада, адносная даступнасць прамысловага пракату, развіццё кавальскага рамяства ў вёсцы дазволілі забяспечыць транспартныя сродкі самымі неабходнымі металічнымі дэталямі. Перш за ўсё гэта былі шыны на калёсы і палазы, восі, шворны, буксы. Тым не менш яшчэ і ў пачатку 20 ст. ў некаторых глухіх кутках Палесся сустракаліся «босыя» калёсы з драўлянымі восямі. Служылі яны пераважна для гаспадарчых мэтаў.

Разам з тым ужо ў другой палове мінулага стагоддзя ў народным побыце заўважаецца імкненне размежаваць транспарт па меры магчымасці на рабочы, паўсядзённы, і выязны, святочны[26]. Сяляне з пэўным дастаткам, якія мелі магчымасць дазволіць сабе некалькі відаў транспарту, заводзілі спецыяльныя «выязныя» калёсы (брычкі, каламажкі) і сані (вазкі). Выязны транспарт меў зграбныя формы, аздабляўся разьбою і нават размалёўкай, а таксама рознымі металічнымі шрубамі, заклёпкамі, колцамі, падкосамі, кранштэйнамі. Значнае пашырэнне дэкараваны выязны транспарт меў сярод заможных сялян Заходняй Беларусі ў часы буржуазнай Польшчы. Зграбная брычка ці вазок лічыліся сімвалам прэстыжнасці, асабліва сярод шляхты. Па іх выгляду меркавалі пра гаспадара, яго заможнасць, дастатак, а значыць, і становішча ў грамадстве.

На Беларусі, як і ў Расіі і на Левабярэ-

жнай Украіне, пераважалі калёсы і сані з аднаконнай дугавой запрэжкай у аглоблі, дзе кожная металічная дэталь выконвала канкрэтную практычную функцыю. У заходняй частцы Беларусі бывалі таксама параконныя запрэжкі ў калёсы з дышлем, пашыраныя ў Польшчы. Такія калёсы мелі больш складаную канструкцыю і адпаведна большую колькасць металічных дэталяў, асабліва на перадку (вузалаўі), дзе дышаль мацаваўся ў падкосах (сніцах). Аднак і тут дэкаратыўнае аздабленне дэталяў амаль не практыкавалася.

Іншы характар мела акоўка выязнога транспарту — вазкоў і брычак. У большасці выпадкаў майстры, што выраблялі іх на продаж ці па заказах, імкнуліся надаць металічным дэталям не толькі функцыянальныя, але і дэкаратыўныя якасці. Сустракаюцца дэталі, якія наогул не выконваюць практычнай нагрузкі, а толькі аздабляюць выраб. Аднак у Беларусі аздабленне выязнога транспарту не стала такім развітым відам народнага мастацкага кавальства, як у паўднёвай і цэнтральнай Польшчы ці суседняй Славакіі. Металічныя дэталі маюць простыя канструкцыйныя формы, дэкаратыўныя прыёмы сціплыя, у характары ўсяго беларускага народнага мастацтва ў цэлым і кавальства ў прыватнасці.

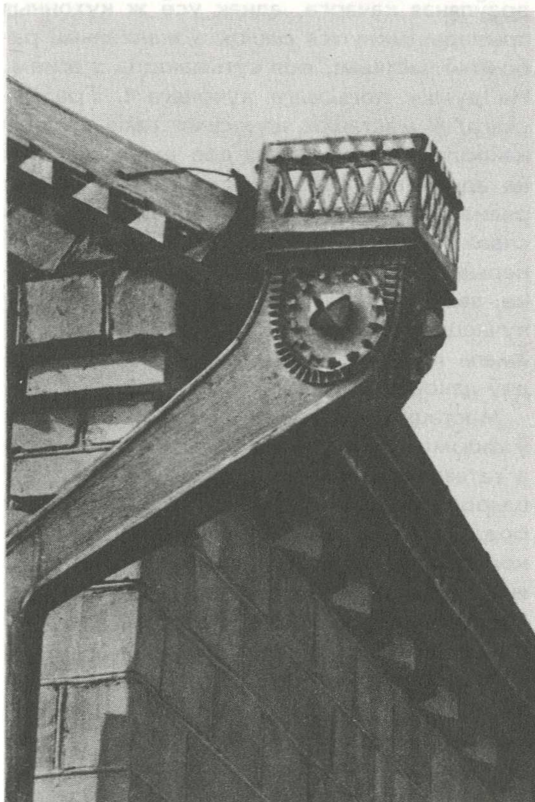
Сані як від транспарту ў славянскіх народаў лічацца больш старажытнымі, чым калёсы, ім аддавалі перавагу і пазней , асабліва для абрадавых мэтаў[27]. Дэкараваныя сані-вазкі шырока скарыстоўваліся ў вясельных абрадах, што знайшло сваё пацвярджэнне ў вусна-паэтычнай творчасці:

Па нашу любку падвода прыйшла —
Вазок маляваны, конь гадаваны.
(Шчарбінская вол. Віцебскай губ.)

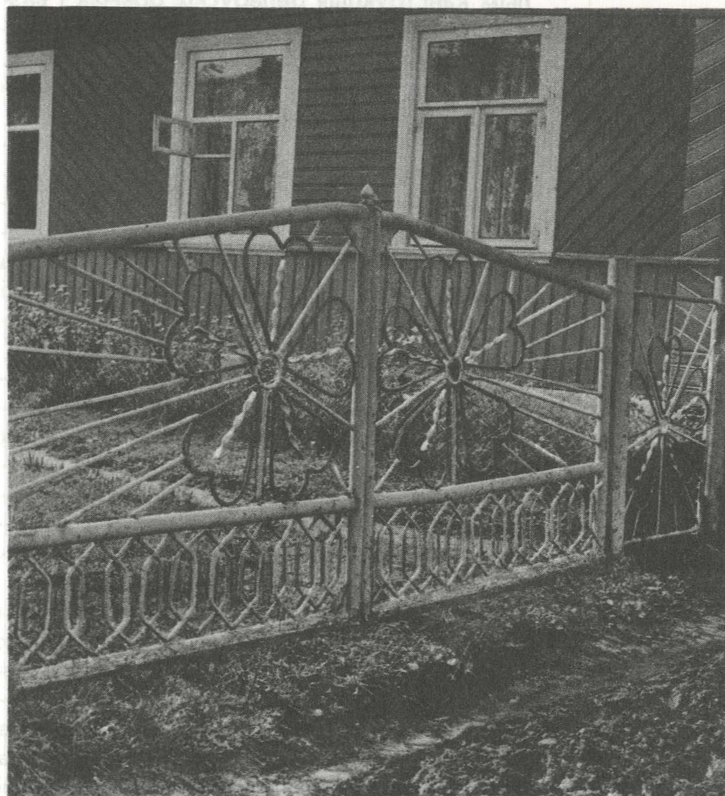
Запрагайце каня, запрагайце каня
у маляваны вазок,
Мы ж паедзем, мая душачка,
у татулькаў дварок.
(В.Казіміраўка Магілёўскага павета.)[28]

Вазкі вызначала асаблівая дакладнасць работы, лёгкасць, кампактнасць, зграбнасць формаў. Кузаў рабілі рашэцісты ці абшывалі тонкімі дошкамі, лубам, бляхаю.

Вадасцёк. 1970-я гады. Велямічы Столінскага раёна.



Вароты. 1970-я гады. Більцавічы Вілейскага раёна.



Часта яго афарбоўвалі, а то і размалёўвалі («вазок маляваны»). Каванае металічнае ўбранне не толькі мацавала часткі, але выконвала і дэкаратыўную ролю.

Практычна ўсе металічныя дэталі брычак і вазкоў адкоўвалі з круглага стрыжня таўшчынёй каля 1 см. Канцы кранштэйнаў, што мацавалі спінку кузава з падкосамі, амаль заўсёды закручвалі ў спіраль («прэнты з выкрунтасамі»). Нярэдка іх рабілі з гранёных тарсіраваных стрыжняў (вяровачкай). Дэкаратыўная лавачка ў перадку звычайна мацавалася на фігурных кранштэйнах, злучаных хамуцікам, часта дэкараваным насечкай зубілам. Для зручнасці па канцах лавачкі рабілі фігурныя ручкі. На Паазер'і пярэдні казырок па ўсім краі афармлялі дэкаратыўна кованай акаймоўкай з рознымі дэталямі дэкаратыўнага і практычнага прызначэння (напрыклад, зачапіць лейцы).

Асноўны дэкор канцэнтраваўся на спінцы кузава. Як правіла, над задняй сценкай глухога кузава мацавалі дадатковую дошку-спінку. 2—4 кранштэйны, што злучалі спінку з кузавам, амаль заўсёды аздаблялі: выгіналі С- ці S-падобна, васьмёркаю, скрыжоўвалі, узаемна скручвалі і г.д. У цэлым канструкцыя беларускіх брычак і вазкоў не адрознівалася ад такога віду транспарту Польшчы, Літвы, Латвіі, Украіны, Расіі, але дэкор сустракаўся значна радзей і быў больш стрыманы.

Гэта ж датычыць і кавальскага інструмента, які самі сабе рабілі майстры, як быццам бы зацікаўленыя, каб ён меў і мастацкія вартасці. Аднак даводзіцца канстатаваць адсутнасць падобнай традыцыі на Беларусі, у той час як польскія майстры такі інструмент аздаблялі досыць часта[29]. Зрэдку нескладаны дэкор у выглядзе кропак, злучаных рыскамі, можна бачыць на цяслярскім і сталярскім інструменце, галоўным чынам на сякерах каля абуха. Такі ж самы дэкор сустракаецца на сякерах паўночнага захаду Украіны і суседніх тэрыторый Польшчы, што сведчыць пра старажытнасць яго бытавання ў досыць значным рэгіёне.

Сярод сельскагаспадарчых прылад працы дэкор сустракаецца на сярпах. Дзе-нідзе іх адкоўвалі ўручную яшчэ і ў пасляваенныя часы, зрэдку аздаблялі якімі-небудзь значкамі — «асабістым кляймом». Адным з асяродкаў іх дэкаравання была в.Дуброва Маладзечанскага раёна. Мясцовыя кавалі А.Харлан, І.Харлан наносілі на паверхню сярпоў, уздоўж краю спінкі ланцужкі дэкору, прычым кожны майстар меў уласны яго варыянт: «Возьмеш у рукі — і па ўзоры пазнаеш, чыя работа».

Сам па сабе дэкор сціплы і складаецца з кропак, нанесеных кернерам, і дужак, выбітых спецыяльным зубілцам з паўкруглым лязом. Камбінаванне гэтых простых матываў давала розныя варыянты дэкору, дробны ланцужок якога, нанесены на вузкае, адпаліраванае працай лязо, ствараў яркае ўражанне.

Падобныя простыя варыянты дэкору на сярпах спарадычна сустракаюцца і ў іншых рэгіёнах Беларусі. Аднак найбольш шырока і масава дэкараванне сярпоў бытавала ў Польшчы, сустракалася ў Балгарыі, відаць, і ў іншых краінах, прычым характар дэкору паўсюль амаль аднолькавы. Адносна Беларусі, улічваючы малую пашыранасць такой традыцыі, не выключаецца ўплыў узораў Польшчы.

Значную групу каваных вырабаў складаюць прадметы, звязаныя з хатнім побытам, асабліва кухняй, гатаваннем ежы, здабычай агню, асвятленнем інтэр'ера. Яшчэ і ў пасляваенныя часы зрэдку ва ўжытку была драўляная качарга, аднак усё ж кухонныя прылады імкнуліся рабіць з жалезнымі рабочымі часткамі, якія сутыкаюцца з агнём. На думку польскага вучонага І. Грабоўскага, у мастацкіх адносінах такія вырабы найбольш цікавыя там, дзе ежу рыхтавалі на адкрытым агні: у Італіі, Іспаніі, горных раёнах Югаславіі[30]. У заходніх і ўсходніх славян, народаў Прыбалтыкі, Скандынавіі ў перыяд, які разглядаецца, каванае начынне, звязанае з гатаваннем ежы ў печы, вылучаецца канструкцыйнай прастатой і амаль поўнай адсутнасцю якіх-небудзь відаў дэкору.

Мастацкія памкненні больш прыкметныя ў формах трыножнікаў, зноў жа звязаных з гатаваннем ежы на адкрытым агні. Яны шырока бытавалі ў многіх еўрапейскіх народаў і практычна ўсюды вырашаліся аднолькава: у выглядзе жалезнага абруча, да якога прыкляпаныя тры ножкі. Звычайна дэкаратыўна вырашаліся верхнія канцы ножак, што выходзілі ўнутр круга. Часам яны раскоўваліся ў выглядзе завіткоў ці іншых нескладаных фігур, што ўтваралі своеасаблівую арнаментальную кампазіцыю ў крузе. Часцей канцы адцягваліся і адгіналіся ўбок. Такі характар афармлення перава-

жаў і ва ўсходніх славян, і ў іншых суседніх народаў.

Больш разнастайныя ў мастацкіх адносінах металічныя дэталі мэблі. Некаторыя з іх (завесы, ключавіны) уяўляюць сабою паменшаныя копіі металічнага ўбрання народнага жылля, але большасць усё ж мела ўласныя, характэрныя толькі для мэблі асаблівасці, складаючы такім чынам асобную групу.

Найбольш пашыраным відам мэблі, які меў асабліва багатае і своеасаблівае металічнае ўбранне, з'яўляюцца куфры (скрыні). Здаўна яны звязваліся з вясельным абрадам, таму іх выраблялі з асаблівым стараннем і майстэрствам, спалучаючы розныя віды дэкору: кавальства, размалёўку, разьбу.

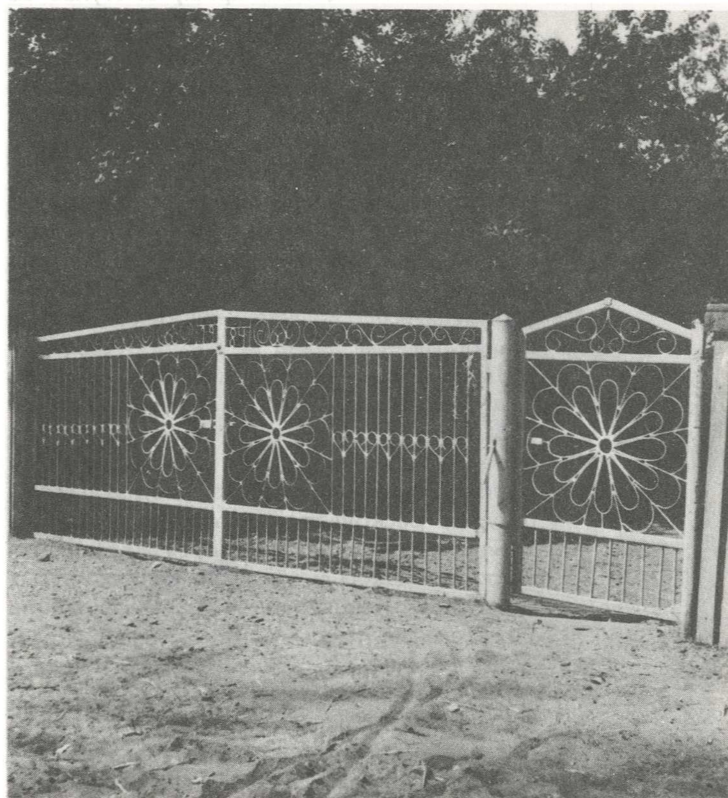
Генетычна куфры паходзяць ад скрыняў — узору старажытнага высокапрафесійнага рамяства. Іх продкам, відаць, можна лічыць антычны саркафаг з 2-схільным векам. Такая форма скрыняў архаічнай слупавой канструкцыі яшчэ ў нашым стагоддзі сустракалася, напрыклад, у насельніцтва Украінскіх Карпатаў і паўднёвага ўсходу Польшчы, народаў Скандынавіі, у Эстоніі.

Сярэдневяковая скрыня ў краінах Еўропы — масіўная прамавугольная ёмістасць з тоўстых дошак, густа акаваная металічнымі стужкамі. Акоўка, акрамя практычнай, выконвала і дэкаратыўную ролю, пакрываючы паверхню скрыні адмысловымі ўзорамі. Такія багата акаваныя скрыні і невялікія куфэркі часоў сярэднявечча бытавалі і на Беларусі пераважна для захавання каштоўнай цэхавай маёмасці і дакументацыі. Вялікія масіўныя скрыні з акоўкай («скрыня акаваная», «сепет акаваны») згадваюцца ў інвентарах багатых сядзіб і жылля гараджан[31]. З 19 ст. яны пашыраюцца і ў народным побыце беларусаў. На Палессі, а таксама на Украіне, у Польшчы і форма, і назва «скрыня» захоўваліся да самай страты іх ролі ў народных вясельных абрадах у сярэдзіне 20 ст.

У канцы 19 ст. ў народны побыт шырока ўваходзяць таксама куфры — скрыні з выпуклым верхам. Пад такой жа назвай яны

Вадасцёк. 1980-я гады. Альшаны Столінскага раёна.

Вароты. 1980-я гады. Вялікая Гаць Івацэвіцкага раёна.



бытавалі і ў Польшчы, дзе пашырыліся пад уплывам заходнееўрапейскіх барочных вырабаў (ад ням. koffer), хоць, у адрозненне ад апошніх, мелі плоскапрафіляваны, а не выпуклы каваны дэкор. Гэтым жа вызначаюцца і беларускія акаваныя куфры.

У адносінах мастацкага кавальства найбольш цікавыя скрыні, якія папярэднічалі куфрам з іх больш яркім і эфектным, але параўнаўча познім распісным дэкорам. Асаблівай арыгінальнасцю і самабытнасцю вызначаюцца палескія скрыні, старыя ўзоры якіх яшчэ можна адшукаць у традыцыйным інтэр'еры жылля галоўным чынам гарадскога і местачковага насельніцтва.

Адным з найбольш самабытных цэнтраў па вырабе акаваных скрыняў быў Давыд-Гарадок (Столінскі раён) — старажытны асяродак многіх высокаразвітых рамёстваў з іх цэхавай арганізацыяй працы. Скрыні, якія тут выраблялі ў 19 ст., ужо пасля заняпаду цэхавых рамёстваў, выяўляюць несумненную сувязь з апошнімі, і ў той жа час характар іх дэкору тыпова мясцовы, народны. У ім яўна прасочваецца старажытная язычніцкая сімволіка.

Давыд-гарадоцкія скрыні — невысокія, злёгку звужаныя да дна дашчаныя ёмістасці з плоскім векам, якое крыху выступае за межы сценак. Каваныя былі ручкі на бакавых сценках, 4 колцы, урэзаны ці накладны (унутраны) спружынны замок, а таксама дэкаратыўная акоўка. Гладкімі жалезнымі палосамі акаваны вуглы, краі века, 3 стужкі таксама ідуць па яго версе. Фігурнай акоўкай багата аздоблена пярэдняя сценка. Такая асаблівасць — аздабленне пярэдняй сценкі і века пры амаль поўнай адсутнасці дэкору на бакавых і задняй сценках — уласцівая ўсім скрыням і куфрам, паколькі яны стаялі пры сцяне ці ў кутку. Шырокія жалезныя палосы мацаваліся каванымі цвікамі з вялікімі плешкамі. Цэнтральная паласа ішла вертыкальна і ўверсе з'ўлялася своеасаблівай ключавінай, 2 бакавыя мацаваліся з невялікім нахілам. Уверсе палосы фігурна раскоўваліся, дапаўняліся разнастайнымі дэталямі, утвараўся досыць характэрны дэкор у выглядзе своеасаблівых трызубцаў. Канцы палосаў нагадвалі моцна стылізаваныя птушыныя ці змяіныя галоўкі, нават з вочкамі, абазначанымі плешкамі цвікоў. Часам тут можна бачыць крыжыкі, як на тутэйшых клямках.

Кампазіцыя і характар кованага дэкору давыд-гарадоцкіх скрыняў выяўляюць нямала аналогій з вырабамі суседніх тэрыторый Украіны. Відаць, выраб такіх скрыняў, што вядуць сваё паходжанне ад сярэдневяковых узораў, займаў значны рэгіён, аднак давыд-гарадоцкім уласцівая найбольшая самабытнасць і арыгінальнасць.

У канцы 19 ст. на Палессі, як і па ўсёй Беларусі і ў суседніх народаў, у побыт уваходзяць куфры са злёгку выпуклым векам і большымі, чым старыя скрыні, памерамі. Аднак, калі ў іншых рэгіёнах Беларусі, на Украіне, у Літве іх аздаблялі размалёўкай, то на Палессі па-ранейшаму працягвалі дэкараваць акоўкай, але іншага характару. Жалезныя палосы саступілі месца бляшаным, аздабленнем маглі займацца не толькі кавалі, але і сталяры, якія выраблялі куфры, хоць колцы, ручкі і замкі па-ранейшаму заказвалі кавалям. У бок дэкаратыўнасці змянялася і стылістыка аздаблення, страціўшы пры гэтым многія архаічныя рысы.

Высвятленне гісторыі такіх куфраў, пашыраных па ўсім Палессі, прывяло да высновы, што «заканадаўцамі» тут былі, відаць, зноў жа майстры Давыд-Гарадка. Тут удалося адшукаць дакладна датаваныя вырабы, адзін з якіх, найбольш ранні, пазначаны 1887 годам.

Як і колішнія скрыні, куфры аббівалі па вуглах і веку стужкамі бляхі. На пярэдняй сценцы стужкі ідуць па яе краях, размяшчаюцца па вертыкалі, дзелячы паверхню на некалькі (звычайна на 5) палёў, акаймоўваюць века. Ключавінай унутранага замка з'яўляецца вялікая прамавугольная накладка з гладкімі ці прафіляванымі краямі, часам па баках зроблены правушыны для 2 дадатковых падвясных замкоў.

Дэкор такіх куфраў досыць аднародны, крыху аднастайны і мог бы падацца сучаснай прамысловай штампоўкай, калі б не было дакладна вядома, што гэта ручная работа. Спецыяльным зубілцам з паўкруглым лязом краі бляшанай стужкі насякаліся раўнамерна размешчанымі выемкамі і выступамі, утвараючы аднародны, па-свойму прыгожы рытм, узмоцнены паўкруглымі плешкамі каваных цвікоў. Пэўная аднастайнасць парушаецца некаторымі «нестандартнымі» элементамі: высечанымі на стужцы ці асобнай накладцы годам вырабу, крыжападобнымі фігурамі, архаічнымі сілуэтамі птушак. Па сутнасці, гэта ўжо не столькі акоўка, колькі прасечка, традыцыі якой па-

клалі пачатак новаму, пашыранаму на Заходнім Палессі віду народнага мастацтва.

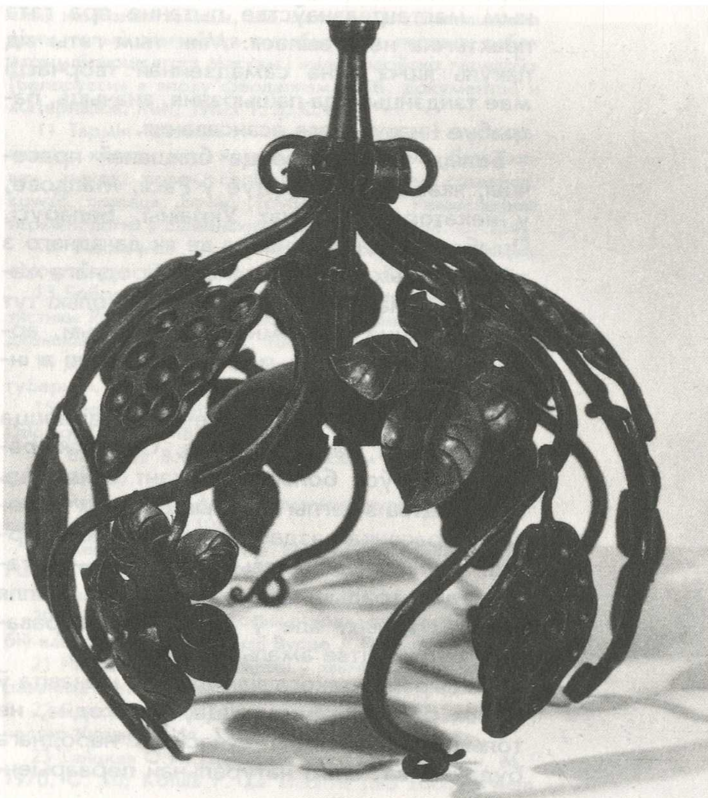
Дэкараваныя такім чынам куфры выраблялі ў Давыд-Гарадку і ў 1920 — 30-я гады. Пазней попыт на такія куфры знізіўся, у моду ўвайшлі распісныя паліхромныя. Аднак да гэтага давыдгарадоцкія куфры з прасячным дэкорам паспелі набыць папулярнасць на ўсім Палессі і нават пакласці пачатак промыслу ў іншых рэгіёнах, напрыклад на Тураўшчыне. Яшчэ і ў пасляваенныя гады вырабам куфраў з прасечкаю займаліся ў некаторых вёсках Лельчыцкага раёна[32]. Бляшаны дэкор і яго размяшчэнне практычна нічым не адрозніваліся ад вырабаў давыд-гарадоцкіх майстроў. Акоўкай куфраў займаліся таксама ў Пінску, Лагішыне, Кажан-Гарадку і іншых палескіх мястэчках.

Мастацкія асаблівасці акаваных куфраў іншых рэгіёнаў Беларусі значна менш выразныя, фігурная акоўка не мела значнага пашырэння. Да таго ж да канца 19 ст. ролю сховішча для пасагу ў народным побыце беларусаў наогул выконвалі бандарныя вырабы (кублы).

Калі звярнуцца да мастацкага кавальства як аднаго з відаў сучаснага народнага мастацтва Беларусі, то ў дадзеным выпадку размову можна весці не столькі пра мастацкае кавальства, колькі пра мастацкую апрацоўку металу ў цэлым, дзе ўласна кавальства займае сціплае месца. Кавалі і сёння ёсць у кожнай калгаснай ці саўгаснай гаспадарцы, аднак гэта перш за ўсё майстры па рамонце сельгасінвентару і тэхнікі, якія валодаюць не столькі традыцыйнымі відамі кавальскай апрацоўкі металу, колькі газа- і электразваркай, слясарнымі работамі, паяннем і інш. Звузілася сфера выкарыстання кавальства і ў народным побыце, паколькі народнае дойлідства сёння амаль цалкам абыходзіцца вырабамі прамысловай вытворчасці. Гэта ж датычыць сельгасінвентару і большасці рэчаў хатняга ўжытку.

Тым не менш ёсць некалькі сфераў сучаснага побыту, дзе метал набыў сёння значнае пашырэнне. Прыкметную групу мета-

А. Дубіна. Попельніца «Конь». 1996. Глыбокае.



В. Атрашкевіч. Люстра. 1987. Гродна.

лічных вырабаў складаюць вароты, агароджы, весніцы, балюстрады, а таксама намагільныя агароджы і помнікі. Іх выраб у апошнія дзесяцігоддзі набыў значнае пашырэнне як на Беларусі, так і за яе межамі і ўжо стаў своеасаблівай традыцыяй.

Пры знаёмстве з падобнымі вырабамі сучаснай мастацкай апрацоўкі металу ў вочы кідаецца надзвычайная разнастайнасць малюнкаў і кампазіцыі дэкору, што сведчыць пра яўную перавагу самадзейнага пачатку. Нямала эклектычных маламастацкіх вырабаў, не заўсёды адчуваецца добры густ, заўважаюцца выпадковыя з'явы. Часам для вырабаў скарыстоўваюцца розныя абрэзкі арматуры і труб, адыходы прамысловай штампоўкі, разнастайны падручны матэрыял. Але калі такая самадзейная з'ява з часам набывае ў рэгіёне значнае пашырэнне, выпрацоўваецца своеасаблівая мясцовая традыцыя, якая адсейвае ўсё лішняе, выпадковае.

Тым не менш адносіны да гэтага віду творчасці з боку даследчыкаў народнага мастацтва досыць неадназначныя. Бадай, толькі польскія вучоныя звяртаюць сур'ёзную ўвагу на вывучэнне гэтага віду мастацкай апрацоўкі металу, адносячы яго да сучаснага народнага мастацтва[33]. У айчынным мастацтвазнаўстве пытанне пра гэта практычна не ставілася. Між тым гэты від пакуль яшчэ яўна самадзейнай творчасці мае тэндэнцыю да пашырэння, значыць, патрабуе і навуковага асэнсавання.

Больш увагі аддаецца бляшанай прасечцы, якая шырока бытуе ў Расіі, Малдове, у некаторых рэгіёнах Украіны, Беларусі, Прыбалтыкі. Адносіны да яе як да аднаго з арыгінальных відаў сучаснага народнага мастацтва адназначна станоўчыя, паколькі тут заўважаюцца пераемнасць традыцый, арганічнае спалучэнне матываў прасечкі з іншымі відамі народнага мастацтва.

У межах Беларусі прасечка развіваецца на Заходнім Палессі (Пінскі, Столінскі раёны), дзе ўсё большы працэнт займаюць будаўніцтва з цэглы і пакрыццё стрэх жалезам. Прасечкай аздабляюць звычайна верхнія часткі вадасцёкавых трубаў — дэталяў, для традыцыйнага народнага жылля нехарактэрных, але ў сённяшнім мураваным будаўніцтве амаль масавых.

Пашырэнне такога віду дэкору менавіта ў гэтым рэгіёне тлумачыцца, верагодна, не толькі асаблівасцямі сучаснага народнага будаўніцтва, але і натуральнай пераарыентацыяй традыцыі аздаблення скрыняў, якія ўжо выйшлі з побыту, на дэкараванне архітэктурных дэталей. Несумненна, прыкметны ўплыў аказалі і міжэтнічныя кантакты, паколькі ў гэтым рэгіёне здаўна развіта адыходніцтва.

Такім чынам, можна гаварыць пра натуральнае нараджэнне новай традыцыі, якая з выкарыстаннямі сучасных будаўнічых матэрыялаў у сельскім дойлідстве схільна да пашырэння і ў іншых рэгіёнах.

* * *

Як відаць, мастацкая апрацоўка металаў, якая бытавала пераважна ў выглядзе кавальства, у народным мастацтве Беларусі займае параўнаўча сціплае месца, як і ў цэлым у славян і іншых суседніх народаў. Гэта адзначае, напрыклад, польскі даследчык І.Грабоўскі, хоць у польскім народным мастацтве ёсць такая прыкметная з'ява, як мастацкая акоўка калёсаў[34]. Развіццё мастацкага кавальства ён звязвае з бытаваннем адкрытага ачага, характэрнага для поўдня і захаду Еўропы, дзе гэты від народнага мастацтва, на яго думку, набыў значна большае пашырэнне[35].

Палемізуючы з ім, Р.Райнфус называе шырокае кола каваных прадметаў, якія набылі ў народным побыце Польшчы з канца 19 ст. значнае пашырэнне і ў большасці выпадкаў адпавядаюць тым патрабаванням, якія прад'яўляюцца да ўзораў народнага мастацтва[36]. Не зусім выгаднае параўнанне народнага мастацкага кавальства ў Польшчы з мастацтвам паўднёвых і заходніх народаў ён тлумачыць асаблівасцямі матэрыяльнай культуры, а таксама параўнаўча познім пашырэннем кавальства ў польскай вёсцы[37]. З гэтым сцвярджэннем нельга не пагадзіцца, аднак у цэлым яно не абвяргае думкі І. Грабоўскага, а толькі тлумачыць прычыны такой з'явы. Да таго ж варта ўлічваць, што кавальства не было такім масавым заняткам, як, скажам, ткацтва ці дрэваапрацоўка.

Адзначаючы такую агульную асаблівасць кавальскага рамяства ў славянскіх і іншых народаў Еўропы з яго сціплым месцам у шэрагу іншых відаў народнага мастацтва, варта сказаць, што гэта зусім не абазначае яго аднолькава нізкі ўзровень. Нельга не заўважыць, што прыкметныя дасягненні ў гэтай галіне можна бачыць у народаў Цэнтральнай, Усходняй і Паўночнай Еўропы. Гэта і ўжо згаданая акоўка калёсаў у Польшчы, а таксама на суседніх тэрыторыях

Чэхіі і Маравіі, і шведскія падсвечнікі, і святцы рускай Поўначы. На Беларусі ў гэты шэраг можна паставіць фігурныя клямкі Падняпроўя, вырашаныя ў выглядзе галовак жывёл, а таксама ажурныя крыжы заходніх рэгіёнаў, якія складаюць адзіны арэал іх пашырэння, што ўключае згаданыя тэрыторыі Беларусі, Літву, суседнія рэгіёны Польшчы і Украіны.

Складанае пытанне — пошукі формаў і шляхоў сучаснага бытавання кавальства. Гэта адно з тых рамёстваў, якія карэнным чынам змянілі свой характар. У сваім традыцыйным выглядзе кавальства наўрад ці можа сёння развівацца, нават калі прымаць для гэтага якія-небудзь меры. На думку С.Раждзественскай, кавальскі промысел «знік з-за таго, што ручная праца ў гарачай апрацоўцы металаў была заменена машыннай працай, і ў сувязі з тым, што знікла патрэба ў яго вырабах. Ад промыслу засталася толькі традыцыя мастацкіх вырашэнняў у вырабе рэчаў, увасобленых у прадметах мастацтва, вырабленых майстрамі... Другасная форма жыцця мастацкіх традыцый промыслу ў нашыя дні (сувенірныя вырабы, дэталі архітэктурнага дэкору) генетычна звязана не толькі з кавальскім промыслам, але і з усёй скарбонкай народнай творчасці, паколькі кавальскі промысел быў з ёю арганічна звязаны... Трэба знайсці адлаведныя памеры і формы дэкаратыўных і утылітарна-дэкаратыўных прадметаў, якія будуць гарманіраваць з прадметамі сучаснага інтэр'ера, але пры гэтым захоўваць дэкаратыўную сістэму мастацтва кавалёў»[38]. Гэта можа быць і стварэнне бытавых рэчаў мастацкага характару, і вытворчасць арыгінальных сувеніраў, і рэстаўрацыйныя работы, і розныя іншыя віды кавальства.

Разнастайныя могуць быць і формы выкарыстання мастацкіх дасягненняў кавальства — ад амаль прамога паўтору колішніх вырабаў і відаў дэкору да самай адвольнай іх інтэрпрэтацыі і спалучэння. Пры гэтым уяўляецца магчымым і правамерным спалучэнне традыцый як сельскага, народнага, так і гарадскога, цэхавага рамяства, паколькі яны і раней пастаянна ўзаемадзейнічалі і перапляталіся паміж сабою.

1 Гурин М.Ф. Древнее железо Белорусского Поднепровья (1 тысячелетие н.э.). Мн., 1982. С.43.

2 Па ўсёй Беларусі, і асабліва на Усходнім Палессі, як і на суседніх тэрыторыях Украіны, шмат паселішчаў з назвамі Рудня ці Гута (або вытворнымі ад іх — Руднікі, Рудня Пясчаная, Гутава, Гута Ляшчынская і інш.). Даследаванні пацвердзілі невыпадковасць такіх назваў: у ваколіцах паселішчаў залягаюць, часта амаль на паверхні, дастатковыя для прамысловай здабычы радовішчы руды.

3 Гурин М.Ф. Кузнечное ремесло Полоцкой земли IX—XIII вв. Мн., 1987. С. 26—80; Лысенко П.Ф. Города Туровской земли. Мн., 1974. С. 51, 105, 107; 132—133; 151—152; Зверуго Я.Г. Древний Волковыск. X—XIV вв. Мн., 1975. С.25—37.

4 Гурин М.А. Кузнечное ремесло Полоцкой земли, IX—XIII вв. С. 83.

5 Сярод нямецкіх каланістаў, запрошаных Гедымінам для пасялення ў Літве, згадваюцца і кавалі (Леонтович Ф.И. Крестьянский двор в Литовско-русском государстве. Варшава, 1898. Вып.3. С. 30).

6 Копысский З.Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С. 79.

7 Леонтович Ф.И. Крестьянский двор в Литовско-русском государстве. Вып. 3. С. 31—33.

8 Калі ў Гродне ў 1650 г. было 130 рамеснікаў, то да 1680 г. засталося толькі 12, сярод іх — ніводнага каваля. У Віцебску, буйнейшым рамесніцкім цэнтры, у 1665 г. працавала толькі 3 кавалі (Игнатенко А. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963. С. 13—14).

9 Напрыклад, у Мінску яны складалі 32 працэнты (421 майстар) ад усёй колькасці рамеснікаў, у Пінску — 31 (94), Слуцку — 22 (119), Магілёве — 17 (153), Полацку —16 (30) (Игнатенко А. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. С. 15—18).

10 У распараджэнні гродзенскага губернатара аб арганізацыі дастаўкі жалеза ў губерню з цэнтральнай Расіі (1804 г.) гаворыцца: «Хоць тут знаходзяцца ўласныя жалезныя заводы, але жалеза з іх ужываецца на адны толькі звычайныя вырабы. Для лепшых работ атрымліваюць яго з Масквы і іншых расійскіх гарадоў» (Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. документов и материалов. Мн., 1961. Т. 3. С.132).

11 Тэрмін «каваль» — агульнаславянскі: старажытнарус. коваль, укр. коваль, польск. kowal, балг. ковач, макед. ковач, сербска-харв. ковач, славенск. kovač, славацк. kováč (Трубачев О.Н. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966. С. 334).

12 Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie: Materialy etnograficzne. Cz.1. Kultura materjalna. Kraków, 1928.

13 Бобровский П. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами штаба. Гродненская губерния. СПб., 1863. Ч.2. С. 113—114.

14 Дембовецкий А.С. Опыт описания Могилевской губернии. Могилев, 1884. Кн. 2. С. 479—494.

15 Bernt W. Metalle // Die deutsche Volkskunde. Leipzig, 1934. S. 469.

16 Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972. С. 272.

17 Молчанова Л.А. Материальная культура белорусов. Мн., 1968. С. 104.

18 Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. Wrocław etc., 1983.

19 Тамсама. С. 94—100.

20 Па ўспамінах мясцовых старажылаў, акоўку зрабіў каваль з суседняй вёскі Вусце А.Петкун.

21 Нікольскі Н.М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераваннях беларускага сялянства. Мн., 1933. С. 14.

22 Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество Украины. Ил. 355, 356.

23 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. М., 1970. С. 50; Kotula F. Ze studiów nad zdobnictwem

kowalskim w okolicach Rzeszowa // PSzL. 1952. № 2.

24 Galaunė P. Lietuvių liaudies menas. Vilnius, 1988. Lent. XXV.

25 Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. S. 213.

26 У многіх выпадках ператварэнне аднаго віду ў другі дасягалася проста: у калёсы ці сані клалі плеценыя з лазы палукашкі ці рашэцісты трохбаковы кузаў (драбінкі). Гэта, напрыклад, адзначае М.Нікіфароўскі (Никифоровский Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: (Этногр. данные). Витебск, 1895. С. 363—364).

27 Нидерле Л. Славянские древности: Пер. с чеш. М., 1956. С. 358.

28 Романов Е.Р. Белорусский сборник. Вып.8. Вильна, 1912. С. 330, 338.

29 Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. S. 150. На пытанне наконт дэкору кавалі звычайна адказвалі, што інструмент заўсёды ў рабоце, у агні, хутка зношваецца, перагарае і аздабляць яго няма сэнсу. З гэтым нельга не пагадзіцца, хоць прыклад майстроў Польшчы сведчыць пра іншае.

30 Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, 1978. S. 38.

31 Інвентар маёнтка Барацічы пад Бабруйскам адзначае сярод іншых рэчаў «сепет акаваны..., на два замкі зачынены», «скрыня арэхавая маляваная акаваная», «куфар скурай чорнай абабіты акаваны», «шкатулка акаваная магілёўская» і інш. (Gloger Z. Inwentarze ruchomości domowych w dawnych wiekach na Litwie // Kwartalnik Litewski. 1910. T.1. № 3. S. 112—120.)

32 Лозка А. «Вязуць скрыні маляваныя...» // МБ. 1987. № 8. С. 75.

33 Krasińska E. Zdobione bramy żelazne w budownictwie wiejskim (z zagadnień współczesnej sztuki ludowej) // PSzL. 1978. № 3—4; Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. S. 142—146.

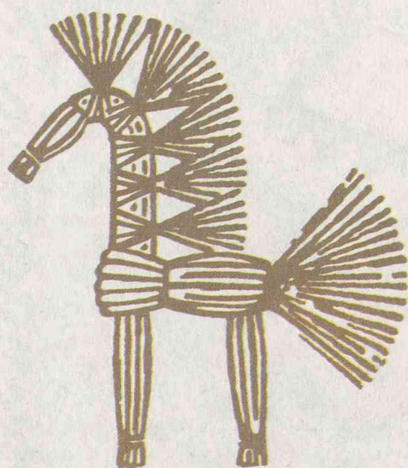
34 Grabowski J. Sztuka ludowa. Warszawa, 1977. S. 270.

35 Тамсама. С. 269.

36 Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. S. 244—246.

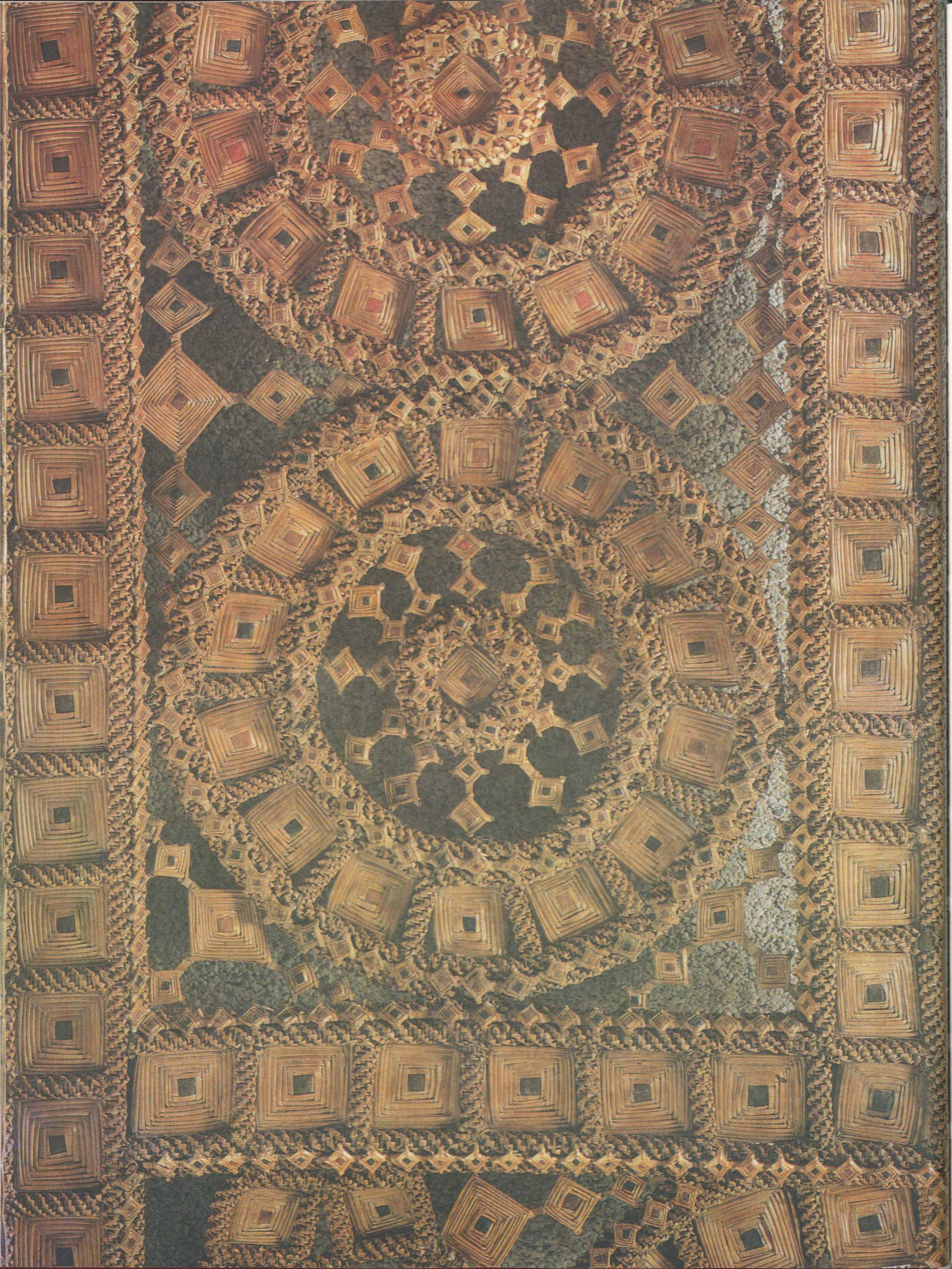
37 Тамсама. С. 246.

38 Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 169.



ВЫРАБЫ З САЛОМЫ, ЛАЗЫ, БЯРОСТЫ, ПАПЕРЫ

- *МАСТАЦКАЕ САЛОМАПЛЯЦЕННЕ*
- *АПЛІКАЦЫЯ САЛОМАЙ ПА ДРЭВЕ І ТКАНІНЕ*
- *ПЛЯЦЕННЕ З ЛАЗЫ*
- *ВЫРАБЫ З БЯРОСТЫ*
- *ВЫЦІНАНКІ*



Чыста народным відам мастацтва з'яўляецца выраб разнастайных рэчаў з такіх танных і шырокадаступных матэрыялаў, як салома, лаза, луб, бяроста, корань, чарот і інш. Гэтыя матэрыялы ў побыце славян і іншых еўрапейскіх народаў выкарыстоўваліся, відаць, яшчэ ў глыбокай старажытнасці, хоць з-за іх недаўгавечнасці ўзоры вырабаў не захаваліся. Можна меркаваць, што гэтыя матэрыялы шырока скарыстоўваліся для вырабу розных бытавых прадметаў утылітарнага і утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння.

Археалагічныя дадзеныя, а таксама даследаванні лінгвістаў і этнографаў сведчаць, што пляценне з каранёў і галінак дрэў, раслін і траў, поўсці і валасоў было вядома ўжо ў эпоху неаліту і папярэднічала кераміцы і ткацтву[1]. На думку вучоных, ужо ў каменным веку бытавалі плеценыя лапці[2]. Археолагі мяркуюць пра бытаванне жылля з плеценымі з лазы і абмазанымі глінай сценамі[3]. На Палессі такая тэхніка сустракалася яшчэ і ў 19 — пачатку 20 стагоддзя.

Выкарыстанне саломы як матэрыялу для пляцення адносіцца да больш позняга перыяду, звязанага з пашырэннем земляробства — мяжы 2—1-га тысячагоддзяў да н.э. Шырокае культыванне пшаніцы і жыта забяспечвала чалавека не толькі хлебам, але і саломай — выдатным матэрыялам, які не патрабуе спецыяльнай нарыхтоўкі і заўсёды маецца ў гаспадарцы ў дастатковай колькасці. Роўныя, доўгія, пластычныя саломіны былі вельмі прыдатным матэрыялам для вырабу разнастайных рэчаў.

Шырокае выкарыстанне саломы як матэрыялу для пляцення абумоўлена таксама непарыўнай сувяззю яе з аграрна-магічнымі ўяўленнямі старажытных земляробаў. Такая аграрна-магічная сімволіка збожжа, звязаная з анімістычнымі ўяўленнямі старажытных земляробаў аб вегетатыўных дэманах хлебных палёў, аб божаствах раслінасці, якія паміраюць і ўваскрасаюць, у трансфармаваным выглядзе захавалася ў каляндарных звычаях і абрадах, якія садзейнічалі развіццю разнастайных формаў народнай творчасці. Яны ж даюць багаты матэрыял і па выкарыстанні ў народнай абраднасці саломы і розных вырабаў з яе, што выконвалі функцыю забеспячэння будучага ўраджаю, урадлівасці зямлі і сямейнага дабрабыту.

На першым этапе сімвалізаваўся натура-

Н. Мацвеева. Велікодныя вербы. 1995. Лісце, травы, салома, пляценне. Мінск.

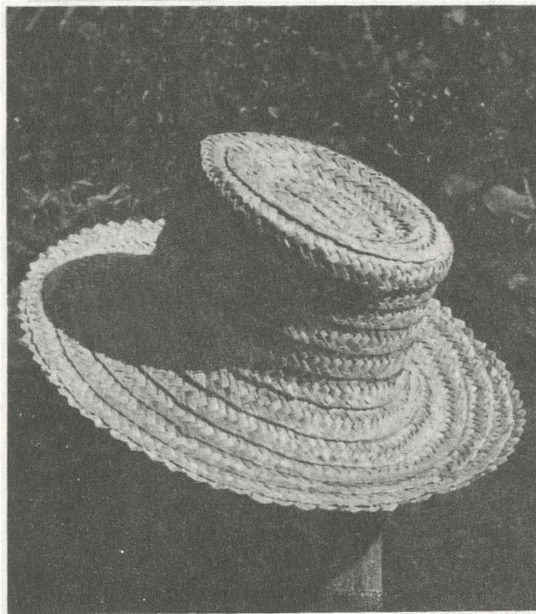
льны матэрыял — зерне, салома, колас. Яшчэ і ў 19 —пачатку 20 стагоддзя ўсходнія славяне звязвалі з апошнім снапом уяўленне пра сілу ўрадлівасці. Яго захоўвалі дома ў ганаровым месцы — на покуце да вясны, зерне скарыстоўвалі для новага ўраджаю, салому скармлівалі жывёле. Шырока выкарыстоўвалася салома ў каляднай абраднасці, яе спальвалі на купальскіх вогнішчах.

Дажыначны вянок з каласоў, які вядомы ўсім еўрапейскім земляробчым народам, і да нашага часу не страціў свайго значэння ў дажыначных абрадах. Гэта ўжо спроба стварыць спецыяльныя вырабы і атрыбуты, што ўвасабляюць у прадметных формах ідэю ўрадлівасці. У гэтым радзе і вядомы ўсім славянам звычай плесці «бараду» — пераплятаць між сабою апошнія пакінутыя на полі сцяблі́ны збожжа. У многіх выпадках пластычнае вырашэнне набывае і дажыначны сноп, які не толькі называлі «дзедам», «бабаю», але і афармлялі накшталт чалавечай фігуры. Аздобіўшы стужкамі, кветкамі, перавязвалі розным чынам пучкі і каласы, фарміруючы рукі, галаву і г.д.[4] Тут ужо заўважаюцца канструкцыйна-пластычныя прыёмы, якія набылі далейшае развіццё як у архаічных саламяных лялькaх, так і ў сучаснай саламянай пластыцы дэкаратыўнага прызначэння.

Сімвалічную ролю выконвалі таксама разнастайныя фігуры ў выглядзе жывёл і птушак, што ўвасаблялі «дух хлеба». Саламяныя чучалы ў выглядзе пеўня, казы, ваўка, сабакі шырока выкарыстоўваліся ў дажыначнай абраднасці немцаў і брытанцаў[5]. Усходнія славяне саламяныя фігуры жывёл уключалі ў калядную, масленічную, русальную абраднасць[6]. Напрыклад, беларусы і ўкраінцы на Каляды рабілі саламяныя чучалы казы.

Практычна ўсім народам Еўропы вядомыя таксама традыцыі ўбрання ў салому ўдзельнікаў каляндарных абрадаў. У заходніх славян (палякаў, славакаў) касцюмы ўдзельнікаў гэтых абрадаў часам поўнасцю шылі з саламяных стужак і пляцёнак, некалькіх ярусаў снапоў, уключалі саламяныя галаўныя ўборы і інш[7]. У многіх заходнееў-

Гаспадарчы посуд. 1-я палова 20 ст. Салома, лаза, пляценне. Заходняе Палессе.



Ф.Сярпейка. Капялюш. 1987. Салома, пляценне. Цюпішкі Ашмянскага раёна.

рапейскіх народаў у салому ўбіраліся ўдзельнікі карнавалаў.

Як відаць, разнастайныя рытуальныя вырабы з саломы здаўна самым цесным чынам звязваліся з каляндарнымі абрадамі і звычаямі, асабліва дажыначнымі. Перавага духоўнай, а не утылітарнай функцыі гэтых вырабаў абумовіла непрацяглацсь іх бытавання, звязаную з канкрэтным абрадам. Пасля яго завяршэння ці праз некаторы час саламяныя атрыбуты станавіліся непатрэбныя і ў народным побыце не зберагаліся, таму іх практычна няма ў музейных калекцыях. Аднак дзякуючы трываласці традыцыі яны штогод аднаўляліся, і з улікам гэтага фактару можна сцвярджаць, што паходжанне саламянай атрыбутыкі такое ж старажытнае, як і гісторыя земляробства. На працягу гэтай гісторыі характар саламянай атрыбутыкі пакрыху мяняўся: ад магічнай функцыі саломы ў першабытны перыяд — да мастацкай, эстэтычнай ролі вырабаў з яе ў народным побыце 19—20 стагоддзяў. У апошнім выпадку магічная, абрадавая функцыя нярэдка наогул саступае месца чыста дэкаратыўнай, саламяныя вырабы ўключаюцца ў інтэр'ер народнага жылля як бытавыя і мастацкія прадметы. Тым не менш іх мастацка-вобразны змест самым цесным чынам звязаны з усёй матэрыяльнай і духоўнай дзейнасцю народа, захоўваючы архаічную аснову і семантычную значнасць матэрыялу.

Разам з тым у побыце беларусаў, як і ўсіх славянскіх і іншых народаў Еўропы, салома выкарыстоўвалася не толькі ў абрадавых, рытуальных мэтах, але і для вырабу розных рэчаў бытавога прызначэння: посуду, галаўных убораў, пчаліных вулляў, розных матаў і цыновак. Цалкам з гаспадарчым побытам было звязана і пляценне з такіх прыродных матэрыялаў, як лаза, луб, корань, бяроста, чарот і інш.

Землі Беларусі, асабліва Палессе і Паазер'е, багатыя на розныя гатункі лазы — моцнага і эластычнага матэрыялу, прыдатнага для пляцення разнастайных вырабаў. Можна меркаваць, што пляценне з лазы і іншых прыродных матэрыялаў папярэднічала пляценню з саломы, паколькі яны паўсюдна раслі незалежна ад гаспадарчай дзейнасці чалавека. На працягу многіх стагоддзяў назапашваліся і ўдасканальваліся тэхнічныя і мастацкія навыкі вырабу бытавых і дэкаратыўных рэчаў з гэтых даступных і простых матэрыялаў.

Этнаграфічныя і архіўныя звесткі сведчаць пра досыць значнае пашырэнне вырабаў з лазы. Плеценая з тоўстых лазовых дубцоў агароджа (пляцень) была добрай аховай участка, плеценымі былі і сцены некаторых гаспадарчых пабудоў. З лазы выраблялі палукашкі для калёс і саней, а таксама разнастайныя кошыкі, карабы, каробкі і іншае начынне, якое шырока выкарыстоўвалася ў побыце. У іх пераносілі і захоўвалі садавіну і гародніну, збіралі ягады і грыбы, іх бралі ў далёкую дарогу. Былі і зусім маленькія вырабы для прадуктаў, рукадзелля і інш.

Калі саломапляценне развівалася ў рамках хатняй вытворчасці, то пляценне з лазы і іншых матэрыялаў у многіх выпадках ператваралася ў шырокаразвітыя промыслы, асабліва ў парэформенны перыяд. У рэгіёнах, якія вызначаліся багаццем пэўнага матэрыялу, промыслам нярэдка займаліся цэлыя паветы. Па сведчанні В.Сямёнава, у Мінскім павеце з кораня плялі карзінкі, якія прадавалі ў Мінску; у Пінскім павеце карзіны плялі з лазы, у Мазырскім — з кораня

Саломапляцельшчык Ф.Сярпейка з Цюпішак Ашмянскага раёна.

ракіты, аплячалі імі экіпажы і бутэлькі[8]. Пра шырокае бытаванне карзіначнага промыслу пісаў М.Доўнар-Запольскі[9]. Асабліваа развіцця промысел па пляценні кошыкаў дасягаў на тэрыторыі Заходняй Беларусі ў 1920—30-я гады. Паводле звестак Я.Арынжынай, многія вёскі налічвалі сотні пляцельшчыкаў, што працавалі на мясцовыя рынкі. Асабліва буйнымі цэнтрамі лозапляцення былі: на Віцебшчыне вёскі Норыца (1000 майстроў), Тумілавічы (50), Богіна (105), Верхняе (500); на Гродзеншчыне — Куцавічы (65), Ходараўцы (100); на Міншчыне — Гавязна (20), Літва (62), Заполле (58), Мешычы (39); на Брэстчыне — Моталь (320), Адрыжын (500), Лунін (2342), Навасёлкі (900), Макраны (100), Дзівін (200), Хорск (4000), Радчыцк (1089)[10]. Як відаць, лозапляценне найбольш шырокае развіццё мела на Палессі, багатым на лазу і бедным землямі, што вымушала сялян развіваць падсобныя промыслы.

На пачатку 20 ст. і асабліва напярэдадні 1-й сусветнай вайны промыслы па пляценні перажывалі складаны перыяд. Канкурэнцыя паміж рамеснікамі, абясцэньванне вырабаў вымушалі да масавай іх вытворчасці на шкоду якасці. Недарэмна ў дакументах Гомельскага павятовага земства з трывогай адзначалася, што «вырабы саматужнікаў, якія прывозяцца ў горад у вялікай колькасці, вызначаюцца прымітыўнасцю вытворчасці і апрацоўкі»[11]. Некаторыя павятовыя земствы, таварыствы сельскай гаспадапркі, спрабуючы дапамагчы саматужнікам, арганізоўвалі розныя майстэрні, школы, курсы па пляценні. Навучальная карзіначная майстэрня каля 6 гадоў працавала ў Гомелі, курсы па пляценні з лазы і саломы — у Дрысвятах (Віцебшчына)[12]. Пляценню з саломы і балотных траў навучалі ў Мялькнавіцкім народным вучылішчы на Гродзеншчыне[13].

Папулярызацыяй мастацкіх вырабаў з саломы, лазы і іншых матэрыялаў займаліся саматужніцкія сельскагаспадарчыя выстаўкі, якія з канца 19 ст. наладжваліся ў многіх гарадах Беларусі і за яе межамі. Плеценыя вырабы, якія дэманстраваліся на іх, засведчылі высокі мастацкі ўзровень, разнастайнасць формаў, багацце тэхнічных прыёмаў. Аднак у поле зроку арганізатараў выставак траплялі галоўным чынам вырабы майстэрняў, школ і вучылішчаў, куды больш рэпрэзентатыўныя, чым радавая прадукцыя традыцыйных сельскіх промыслаў.

Ні па паходжанні, ні па тэхналагічных якасцях нічога агульнага з саломай, лазой, бяростай і іншымі раслiннымі матэрыяламі, што выкарыстоўваліся для пляцення ці аплікацыі, папера як матэрыял не мае. Аднак папяровыя карункі, якія ў побыце беларусаў і іншых народаў канца 19 — першай паловы 20 стагоддзя набылі значнае пашырэнне, па характару свайго ажурнага малюнка чымсьці нагадваюць пляценне і аплікацыю. Таму правамоцна ўключыць матэрыял пра папяровыя выразкі ў гэты раздзел.

МАСТАЦКАЕ САЛОМАПЛЯЦЕННЕ

Выраб разнастайных рэчаў з саломы для задавальнення 2 асноўных функцый — гаспадарча-бытавой і абрадавай дазваляе адпаведным чынам класіфікаваць іх. Аднак разнастайнасць формаў масавай народнай творчасці ў гэтай галіне, яе глыбокая сінкрэтычнасць, абумоўленая ўсім характарам матэрыяльнай і духоўнай дзейнасці сялян, спарадзіла такое мноства відаў вырабаў, што часам нялёгка вызначыць адзіна канкрэтную сферу іх выкарыстання. Больш выразна вырабы з саломы дзеляцца па спосабе вытворчасці, г. зн. не плеценыя і зробленыя ў тэхніцы аплікацыі па дрэве ці тканіне.

Сярод усёй разнастайнасці плеценых вырабаў з саломы ў першую чаргу трэба вылучыць групу гаспадарчага начыння, здаўна і паўсюдна пашыранага ў народным побыце. Аб'ядноўваюцца гэтыя вырабы не толькі характарам прызначэння — для збору, пераноскі і захавання прадуктаў, але і спосабам вытворчасці — спіральным пляценнем. Хоць у мастацкіх адносінах плецены саламяны посуд не так уражвае, як вырабы дэкаратыўна-абрадавага прызначэння і аб'ёмная пластыка, аднак, несумненна, менавіта яны ідуць ад вытокаў рамяства і з'яўляюцца асновай для развіцця ўсіх іншых відаў і формаў. Іх пластыка і да нашага часу захавала першапачатковую прастату і прадуманасць формаў, іх адлаведнасць прызначэнню вырабаў.

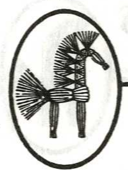
Дзякуючы сваім спецыфічным якасцям саламянае начынне не сустракала канкурэнцыі з боку вырабаў з іншых шырокада-

ступных матэрыялаў і таму бытавала практычна паўсюдна. Яно лёгкае, моцнае, даўгавечнае, мае неабходныя вентыляцыйныя якасці, таму незаменнае для захавання зерня, мукі і іншых сыпкіх прадуктаў, а таксама іх пераноскі. У некаторых выпадках плеценыя вырабы служылі таксама для збераджэння адзення і іншых каштоўных рэчаў. Характэрныя утылітарныя якасці пляценага начыння абумовілі яго выкарыстанне і ў якасці пчаліных вулляў.

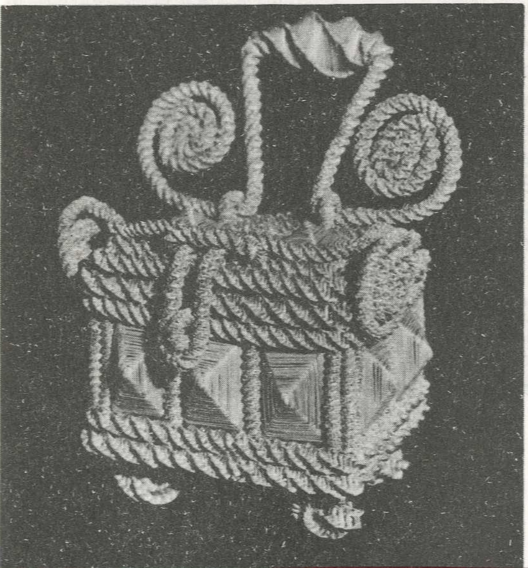
Асноўным тэхналагічным спосабам вытворчасці бытавога гаспадарчага начыння з'яўляецца спіральнае пляценне. Пастаянна нарошчваючы, саламяны жгут выгінаюць у спіраль і, пачынаючы з дна вырабу, паступова фарміруюць яго аб'ём, змацоўваючы аплёткай з расшчэпленых дубцоў лазы, арэшніку, каранёў, а ў невялікіх вырабах — і ніткамі. Тэхналогія вырабу нагадвае не столькі пляценне, колькі сшыванне, тым больш што для гэтага выкарыстоўвалася спецыяльнае прыстасаванне ў выглядзе іголкі — качадык, швайка. Невыпадкова на Беларускім Палессі тэхніку спіральнага пляцення называлі «шыццё лыкам»[14].

Спіральнае пляценне з саломы вядомае практычна ўсім народам Еўропы з развітым земляробствам. На ўсходнеславянскіх землях яно найбольш пашырана ў паўднёвых і цэнтральных рэгіёнах Расіі, на Кубані, Валыні[15]. Можна было б меркаваць пра залежнасць выкарыстання саламянага начыння ад сыравіны для вырабу аналагічных рэчаў, што на адзначаных тэрыторыях як быццам бы пацвярджаецца. Аднак у Беларусі такая прамая залежнасць не заўважаецца. Напрыклад, крыху большае пашырэнне спіральнага пляцення можна адзначыць на Заходнім Палессі, Панямонні, Паазер'і, дзе лесу было менш, чым на Падняпроўі. Вядомае спіральнае пляценне народам Прыбалтыкі, а таксама многім народам Цэнтральнай і Заходняй Еўропы. Найбольш дасканалыя ўзоры начыння ў тэхніцы спіральнага пляцення характэрныя для Італіі (Сардынія), і хоць там часцей выкарыстоўваўся пальмавы ліст, але і тэхналогія, і формы вырабаў аналагічныя саламяным[16].

І паўсюднасць пашырэння саламянага на-



Н. Ш а ў ч у к. Куфэрак. 1940-я гады. Салома, пляценне. Пціч Петрыкаўскага раёна.



Саломапляцельшчык П. Карэнік са Слабодкі Браслаўскага раёна. 1990.

М. К у л а к. Куфэрак. 1984. Салома, пляценне. Петрыкаў.

чыння, і аналагічнасць формаў на ўсёй тэрыторыі яго бытавання пацвярджаюць несумненную старажытнасць паходжання спіральнага пляцення. Калі зыходзіць з таго, што пляценне з прыродных матэрыялаў папярэднічала ганчарству, то гэткім жа чынам можна меркаваць, што спіральнае пляценне магло даць штуршок для развіцця старажытнага способу ганчарнай вытворчасці — фармоўкі посуду стужкава-кальцавым налепам. У некаторых выпадках, наадварот, формы саламянага начыння выводзяцца з ганчарных, сапраўды знешне вельмі падобных. Аднак у дадзеным выпадку праамерна гаварыць не столькі пра запазычанні, колькі пра аналагічныя прынцыпы формаўтварэння. Як вытворчасць на ганчарным крузе, так і спіральнае пляценне з досыць пругкага матэрыялу не дазваляюць ствараць складаныя формы з вострымі вугламі і рэзкімі пераломамі. Несумненна, аднак, што паміж гэтымі падобнымі і аднолькава старажытнымі спосабамі вырабу начыння з розных матэрыялаў існуе генетычная роднаснасць і на розных этапах развіцця творчай дзейнасці людзей яны ўзаемаперасякаліся і ўзаемаперапляталіся.

Бытаванне ў сферы хатняй вытворчасці вызначыла шматвяковую нязменнасць формаў саламянага начыння. Да апошняга часу яно захоўвала гранічную прастату і мэтазгоднасць, выкліканыя сваёй утылітарнасцю. Вялікія, часам у рост чалавека, пасудзіны (шыян, кораб, кузуб, саламяннік) змяшчалі да паўтоны зерня ці мукі і мелі ўстойлівую цыліндрычную ці блізкую да яе форму, часцей за ўсё звужаную ўверх, каб можна было лёгка накрыць вечкам. Посуд меншых памераў (каробка, кубел, карабец) часта быў авальны ці прамавугольны, шырыня яго пераўзыходзіла вышыню; часам ён меў 2 ручкі са жгутоў. Невысокія, авальныя ў плане вырабы з расшыранымі ўверх сценкамі звычайна скарыстоўваліся для ручной сяўбы і называліся сеялкай, сявалкай, сявенькай, сяўнёй. У такіх выпадках замест ручак быў рэмень ці вяроўка. Аднак начынне падобнай формы знаходзіла і больш шырокае выкарыстанне — для захавання і пераноскі разнастайных прадуктаў. Невялікія цыліндрычныя ці са злёгку расшыранымі сценкамі пасудзіны мелі назву «гарнец». Гэтае паняцце аб'ядноўвае падобныя вырабы з дрэва, гліны, металу па іх асноўным прызначэнні — як меры аб'ёму. Аналагічныя формы — у выглядзе вертыкальнага ці гарызантальнага цыліндра, усечанага конуса — мелі таксама пчаліныя вуллі-саламянікі.

Такая ж прастата і мэтазгоднасць уласцівыя саламянаму начынню і іншых народаў. Кораб работы беларускіх майстроў па характары пляцення і формах практычна не адрозніваецца, напрыклад, ад бельгійскага[17]. Крыху вылучаецца шэраг вырабаў складаных формаў і больш тонкага пляцення ў народным мастацтве Польшчы і Аўстрыі[18]. Адчуваецца яўная арыентацыя на гарадскога спажыўца, імкненне паўтарыць формы вырабаў з іншых матэрыялаў. Па некаторых звестках, зрэдку пляценне з саломы арыентавалася на рынак і ў Беларусі[19], пры гэтым вырабы набывалі больш разнастайныя формы, аднак у цэлым яно развівалася як хатняе рамяство, практычна не мяняючыся на працягу ўсёй гісторыі свайго бытавання.

Тым не менш утылітарнасць і прастата формаў не пазбаўляюць гэтых вырабаў мастацкіх вартасцяў, як і гліняных ці даўбаных драўляных. У гэтым выпадку прастата формаў асацыіруецца не са спрошчанасцю, а з іх дакладнасцю і дасканаласцю. Тэхналагічныя асаблівасці адначасова ствараюць пэўны дэкаратыўна-мастацкі эфект: дробны рытмічны дыяганальны ці спіральны ўзор лазовага перапляцення стварае прыгожы малюнак на залацістых жгутах саломы. Утылітарныя, пластычныя і дэкаратыўныя, мастацкія ўласцівасці саламянага начыння з'яднаны ў непарыўным адзінстве.

Іншыя прыёмы пляцення выкарыстоўваліся для вырабу неад'емнага кампанента традыцыйнага народнага касцюма — капелюша (брыля). Яшчэ і на пачатку 20 ст. саламяныя брылі бытавалі на Палессі, Паазер'і, аднак галоўным чынам як атрыбут рабочага паўсядзённага адзення, а на паўночным захадзе Беларусі — пастухоў. Апошнія былі і лепшымі майстрамі па іх пляценні, маючы шмат вольнага часу для гэтага занятку. У некаторых выпадках выраб саламяных капелюшоў набываў прамысловы характар, асабліва на Палессі, аднак у Беларусі не меў такога пашырэння, як, напрыклад, у Вяцкай, Аланецкай, Ніжагародскай губернях Расіі[20].

Для вырабу капелюша плялі плоскія стужкі-пляцёнкі з роўнымі ці зубчастымі краямі (касіца, пляцёнка, зубатка, коска) з 4—8 саломінак. Маючы досыць пластычную структуру, такая пляцёнка лёгка выгінала-

ся, выцягвалася, сціскалася, што дазваляла надаваць вырабу любую форму. Яе ўкладвалі па спіралі і сшывалі ніткамі ці конскім воласам, адначасова надаючы вырабу патрэбную форму. Лёгкі, зручны, і адначасова прыгожы капялюш надаваў традыцыйнаму народнаму касцюму неабходную завершанасць.

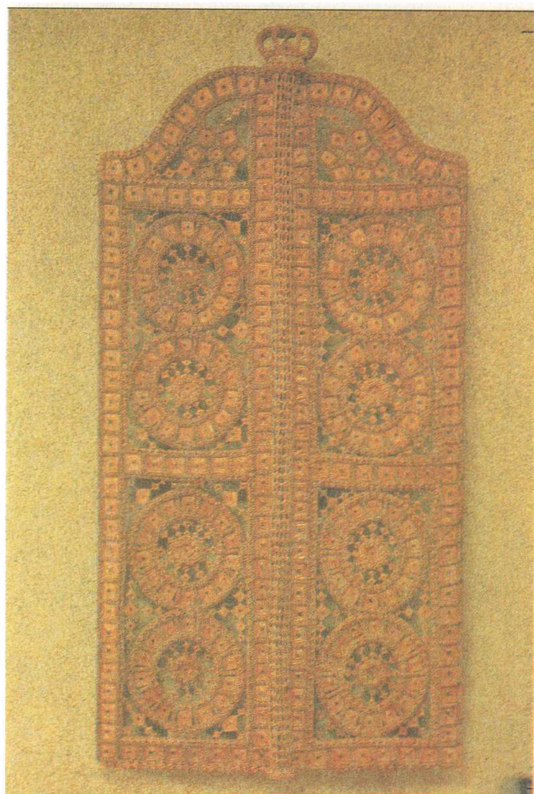
Маючы досыць простую форму, тыповую для гэтых вырабаў ва ўсіх народаў, дзе яны бытавалі, саламяныя капелюшы тым не менш вылучаліся значнай разнастайнасцю, хоць якія-небудзь рэгіянальныя адрозненні вызначыць цяжка. З некаторай доляй умоўнасці можна казаць пра перавагу на Панямонні капелюшоў з высокай расшыранай уверх тулляй і фігурным завяршэннем, а на Палессі — з шырокімі палямі і нізкай закругленай ці злёгку канічнай тулляй, як і ва ўкраінскіх брылях. Сустракаліся таксама галаўныя ўборы з казыркамі, накшталт тагачасных гарадскіх картузоў.

Плоскія саламяныя пляцёнкі выкарыстоўваліся пры вырабе і іншых рэчаў, напрыклад сумак. Формы іх былі, відаць, вельмі разнастайныя, аднак гэта толькі меркаванне, бо дастатковай колькасці старых узораў такіх вырабаў, на жаль, не захавалася.

З асаблівым майстэрствам пластычныя і дэкаратыўныя якасці саломы выявіліся ў вырабе рэчаў з пераважнай мастацкай функцыяй — шкатулак і куфэркаў. Хоць яны не пазбаўлены утылітарнасці, аднак скарыстоўваліся галоўным чынам як яўна дэкаратыўная дэталь сціплага традыцыйнага інтэр'ера, нярэдка выконвалі ролю падарунка. У 1-й палове 20 ст. шкатулкі сустракаліся паўсюль, гарманіруючы з вышыванымі, тканымі, распіснымі вырабамі. Яшчэ ў першыя пасляваенныя гады такія вырабы сустракаліся на рынках, карысталіся попытам як сярод сялян, так і мяшчан. Вядомыя яны таксама ў рускіх, народаў Прыбалтыкі, карэлаў і інш.

Мастацкасць вобраза гэтых вырабаў стваралася спецыфічнымі прыёмамі пляцення, сярод якіх пераважалі вітая пляцёнка і плоскі ці выпуклы квадрат, які атрымліваецца пачарговым перапляценнем перавітых саломінкай перакладзін крыжавіны з дзвюх

Царская брама. Пачатак 19 ст. Дрэва, салома, кавалачкі тканін, пляценне. Лемяшэвічы Пінскага раёна. НММ.



Фрагмент дэкору царскай брамы. Пачатак 19 ст. Дрэва, салома, кавалачкі тканін, пляценне. Лемяшэвічы Пінскага раёна. НММ.

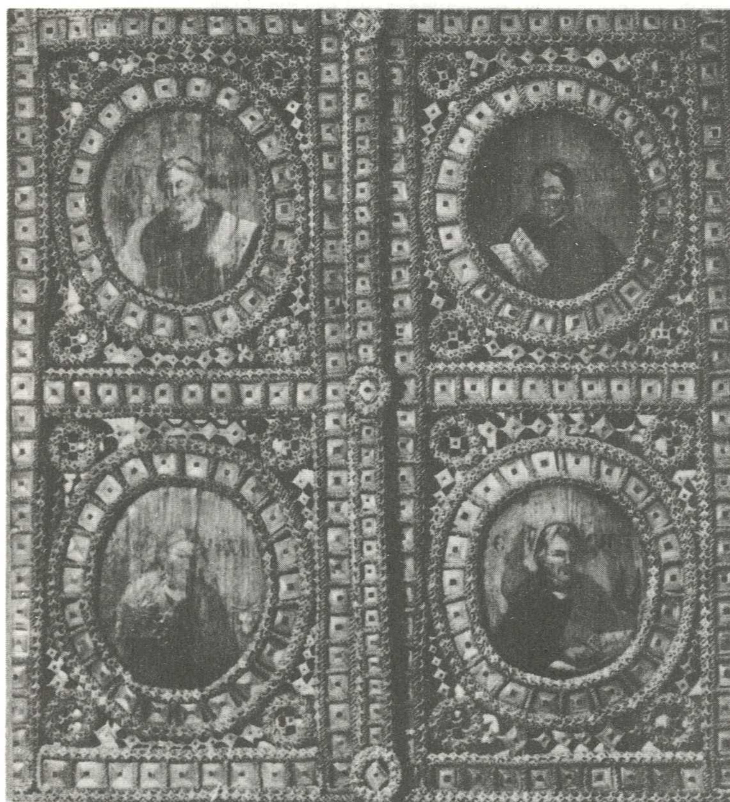
палачак. Гэты пастаўлены на вугал квадрат утварае ромб. Такая саламяная фігура ў выглядзе падвесак, крыжоў і іншых дэталяў выкарыстоўвалася ў калядных і велікодных аздобах славянскіх і іншых земляробчых народаў. Нельга не згадаць семантычнае значэнне ромба і ў іншых відах народнага мастацтва, напрыклад у трохгранна-выемчатай разьбе ці ткацтве. З дажыначнай абраднасцю звязана таксама і вітая пляцёнка. Гэтыя старажытныя рамбічныя фігуры і вітыя пляцёнкі аграрна-абрадавага прызначэння пры вырабе куфэркаў злучыліся ў досыць дэкаратыўныя кампазіцыі, якія раскрываюць лепшыя мастацка-пластычныя ўласцівасці саломы.

Адзін з найбольш ранніх уцалелых узораў падобных вырабаў — шкатулка першай паловы 19 ст. з Дзяржаўнага гістарычнага музея (Масква). Яна сабрана на каркасах з драўляных палачак і сшытых адна з адной пляцёнак, якія акаймоўваюць рамбічныя ўстаўкі. У цэнтр кожнай з іх устаўлены каляровыя шматкі тканіны, у залацістай саламянай акаймоўцы яны нагадваюць самацветы[21].

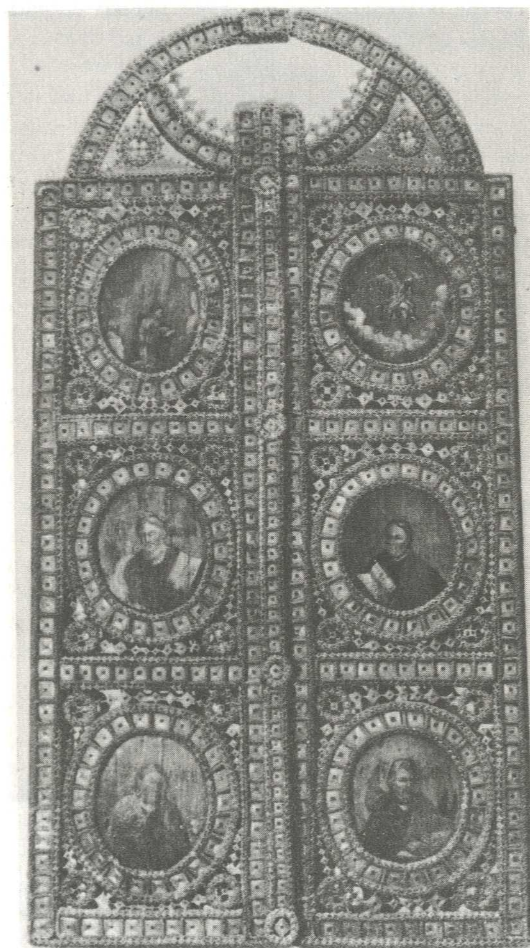
Паказальна, што форма шкатулкі, дэкаратыўна-канструкцыйныя элементы і спосабы іх пляцення не адрозніваюцца ад вырабаў 1-й паловы 20 ст. з розных мясцін Беларусі. Практычна такія ж вырабы характэрныя і для іншых народаў. Усё гэта пацвярджае старажытнасць падобных твораў.

Найбольш пераканаўчым аргументам на карысць такога меркавання з'яўляюцца унікальныя ўзоры саломапляцення — царскія брамы з іканастасаў пачатку 19 ст. Гэта вяршыня майстэрства саломапляцельшчыкаў, гонар беларускага народнага мастацтва. Выкарыстанне саломы ў вырашэнні дэкаратыўных задач манументальнага характару — унікальная з'ява ў мастацтве, якая сведчыць як пра старажытнасць традыцый саломапляцення, так і пра высокі ўзровень яго развіцця ў Беларусі. Несумненна, што стварэнне гэтых шэдэўраў народнага мастацтва не з'яўляецца выпадковай з'явай,

Фрагмент дэкору царскай брамы. Пачатак 19 ст. Дрэва, салома, кавалачкі тканін, пляценне, жывапіс. Вавулічы Драгічынскага раёна. НММ.



Царская брама. Пачатак 19 ст. Дрэва, салома, кавалачкі тканін, пляценне, жывапіс. Вавулічы Драгічынскага раёна. НММ.

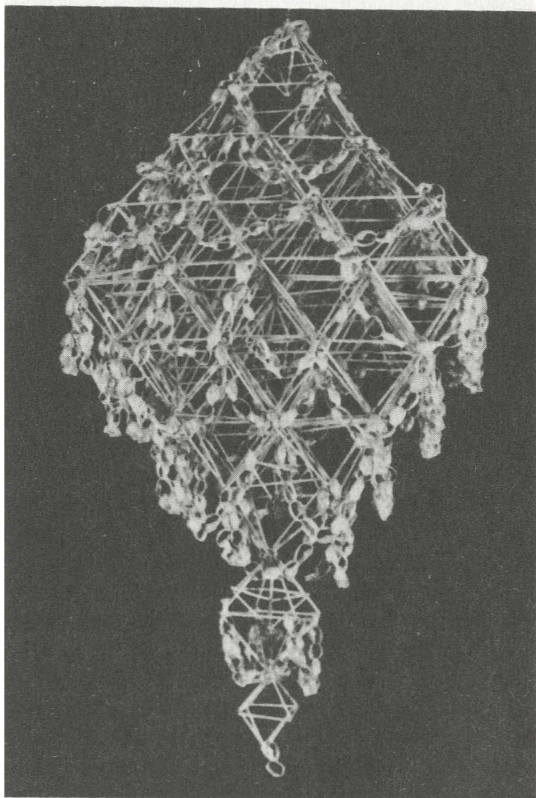


яно абапіраецца на значныя дасягненні саломапляцення ў папярэдні перыяд.

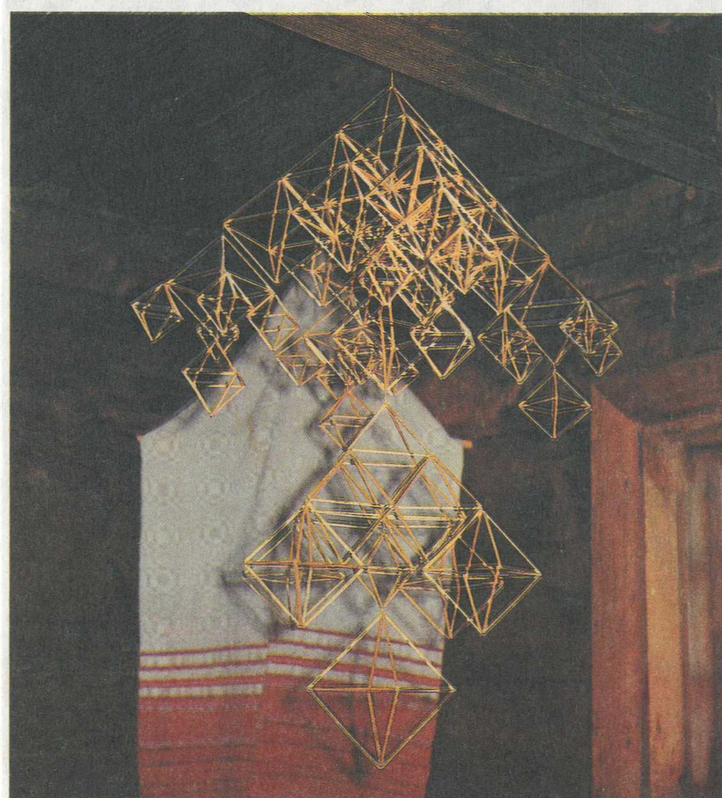
Захаваліся 3 узоры царскіх брамаў з саломы. Два з іх, што захоўваюцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі (Мінск), паступілі з цэркваў Заходняга Палесся — з в.Лемяшэвічы Пінскага і в.Вавулічы Драгічынскага раёнаў; трэці ўзор яшчэ ў даваенныя часы паступіў у Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей з мясцовага Барысаглебскага манастыра[22]. Ва ўсіх выпадках саламяныя брамы не займалі сваё месца ў іканастасах, а захоўваліся ці на гарышчах, ці на бакавых сценах, паколькі ўжо ў сярэдзіне 19 ст. большасць царкоўных іканастасаў было заменена на новыя. Запыленыя, часта папсаваныя, без ранейшага хараства, саламяныя царскія брамы перанесены ў непрыкметныя месцы ці ўвогуле схаваныя. Пэўна, таму на іх і не звярнулі ўвагі гісторыкі, этнографы, даследчыкі старажытнасцяў канца 19 — пачатку 20 стагоддзя, і сёння цяжка даследаваць гісторыю гэтых арыгінальных твораў, ступень іх пашырэння і рэгіёны бытавання.

Тым не менш некаторыя меркаванні можна выказаць. Першае: уцалелыя брамы не з'яўляюцца унікальным дасягненнем аднаго ці некалькіх майстроў, гэта нешматлікія ўзоры калісьці вельмі пашыранага віду пляцення. Скупыя літаратурныя звесткі згадваюць і іншыя падобныя вырабы, на жаль, не ўцалелыя да нашага часу. Напрыклад, саламяная царская брама з в.Сваятычы Навагрудскага павета, куды яна трапіла ў 1860-я гады з Піншчыны, зберагалася ў Мінскім царкоўна-археалагічным музеі[23]. У в.Горск на Піншчыне саламяныя былі не толькі царская брама, але і бакавыяківоты[24]. На Мінскай краёвай выстаўцы ў 1918 г. дэманстравалася не толькі саламяная царская брама «з ваколіц Прыпяці», але і 2 кароны для вянчання з пшанічнай саломы[25]. Нарэшце, успаміны старажылаў в.Вавулічы Драгічынскага раёна захавалі паданні, што ў мясцовай царкве саламяныя былі не толькі царская брама, але і ўвесь іканастас. Адсюль можна зрабіць другое меркаванне: саламяныя царскія брамы ў інтэр'ерах сельскіх цэркваў пачатку 19 ст. (магчыма, і

А.Р ы б ч ы н с к а я. Павук. 1978. Салома, ніткі. Пас. Энергетыкаў Дзяржынскага раёна.



Т.А г а ф о н е н к а. Павук. 1980-я гады. Салома, ніткі. Мінск. БДМНАП.



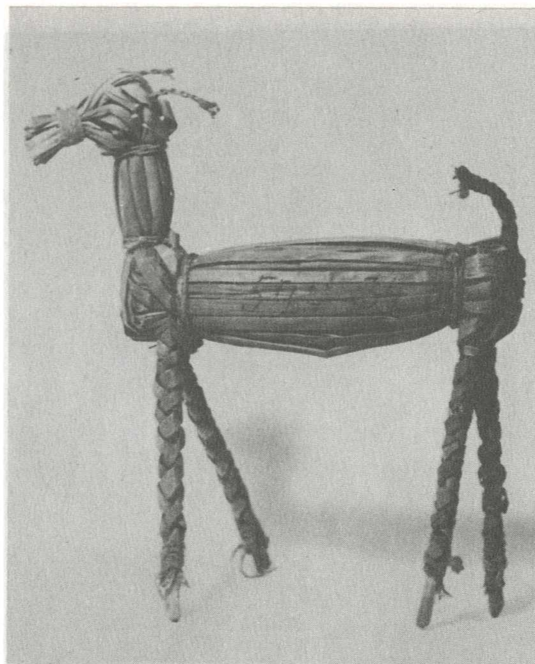
раней) былі не адзінымі творамі з гэтага матэрыялу, а толькі часткай цэлага комплексу, які ўключаў шэраг вырабаў з саломы і складаў адзіны ансамбль, арганічна спалучаны з іншымі відамі народнага мастацтва.

Трэцяе меркаванне датычыць памераў рэгіёна, у якім былі пашыраны такія вырабы. Два з трох уцалелых узораў і ўсе пісьмовыя і вусныя звесткі адносяцца да Заходняга Палесся, а больш дакладна — да Піншчыны, дзе несумненна быў развіты цэнтр па іх пляценні. Трэці, «непашпартызаваны» ўзор з Гродна дае падставы для высноваў пра бытаванне іх і на Гродзеншчыне, нават ёсць адрозненні «гродзенскай» брамы ад пінскіх[26]. Аднак уважлівы аналіз узораў выяўляе не столькі адрозненні, колькі падабенствы, што сведчыць на карысць паходжання ўсіх узораў з аднаго рэгіёна — Пінскага Палесся. У Гродна ж брама магла трапіць тым жа шляхам, што і іншыя згаданыя ў літаратурных крыніцах саламяныя вырабы з Піншчыны, якія ў розны час і па розных прычынах былі перавезены ў іншыя месцы.

Не выклікае сумнення адпаведнасць гэтых вырабаў чыста народным традыцыям. Гісторыя вавуліцкай брамы зберагла нават прозвішча аўтара — мясцовага селяніна Клімовіча, які зрабіў яе ў 1830—40-я гады[27]. Несумненна, мясцовымі народнымі майстрамі выкананы і іншыя ўзоры, як выконвалася і астатняе ўбранне інтэр'ераў драўляных сельскіх цэркавак. Бясспрэчна, гэтыя майстры не толькі дасканала валодалі традыцыйнымі навыкамі саломапляцення, але добра арыентаваліся і ў дасягненнях манументальна-дэкаратыўнай разьбы па дрэве, што яшчэ не страціла ў тыя часы сваёй ролі ў афармленні царкоўных інтэр'ераў. Хоць брамы выкананы з незвычайнага для такіх твораў матэрыялу і ў зусім арыгінальнай стылістыцы, іх канструкцыйна-мастацкае аблічча адпавядае характэрным для таго часу канонам.

Усе ўзоры ўцалелых брамаў вырашаны аднатыпна, як і кананічныя драўляныя разьбяныя творы, што паслужылі прататыпам для саломапляцельшчыкаў. Яны маюць па дзве створкі з закругленым ці фігурным

Саломапляцельшчыца В.Гаўрылюк з Брэста. 1981.



Цацка «Козлік». Пачатак 20 ст. Балотная трава, ніткі, пляценне. Гомельшчына. ДМЭ.

верхам, кампазіцыя якіх будуецца ў адпаведнасці з размяшчэннем жывапісных клеймаў, што сваёй крыху грубавата-наіўнай манерай пісьма таксама выдаюць почырк мясцовых жывапісцаў.

Дзівоснае падабенства ўсіх узораў — у выкарыстанні адных і тых жа канструкцыйна-мастацкіх прыёмаў. Уся кампазіцыя будуецца на выкарыстанні вітой пляцёнкі і рамбічных уставак. Пляцёнкі ўтвараюць вертыкальныя і гарызантальныя цягі, раўнамерна падзеленыя на квадрацікі, запоўненыя рамбічнымі ўстаўкамі. Гэтак жа вырашаны і круглыя акаймоўкі клеймаў, прамежкі запоўнены крыжападобнымі фігурамі з маленькіх ромбікаў, кругамі, квадратамі.

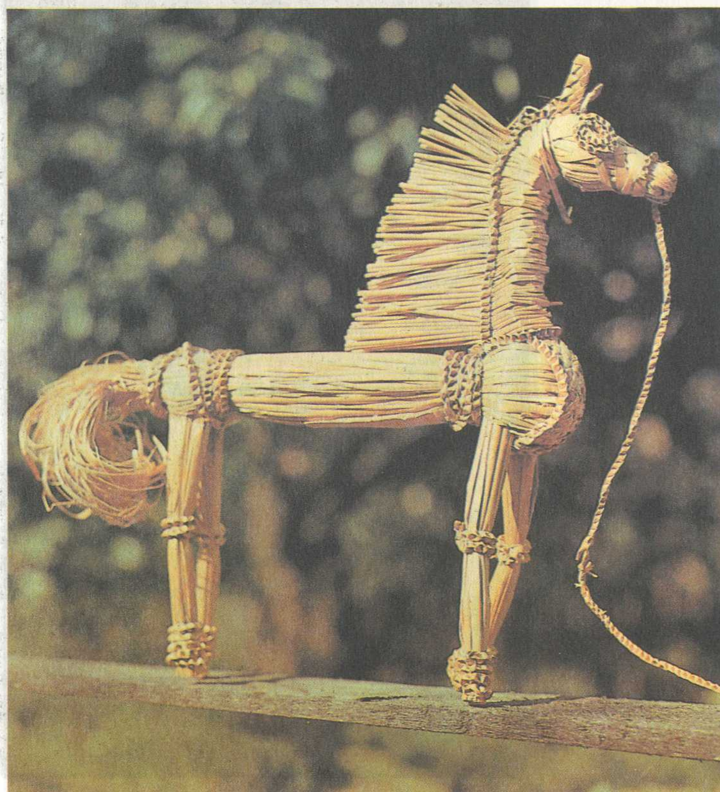
Створкі «гродзенскай» і вавуліцкай брамаў — трохчасткавыя, яны ўтвараюць нібыта рамы для клеймаў — буйных і шчыльна ўстаўленых у рамы, як у вавуліцкай, ці невялікіх, свабодна размешчаных, як у «гродзенскай». Такая багатая, надзвычай дэкаратыўная акаймоўка параўнальна невялікіх клеймаў акцэнтуе на іх неабходную ўвагу, хоць, зразумела, найбольшы эфект стварае залацісты ажур саламянага пляцення.

У лемяшэвіцкай браме клеймы ўвогуле адсутнічаюць, твор уяўляе сабой суцэльны дыван саламянага пляцення. Відаць, таму кананічная кампазіцыя яе не вытрымана, створкі не трох-, а двухчасткавыя. У кожным з утвораных прамавугольнікаў — па дзве шчыльна састыкаваныя разеткі, у цэнтры кожнай з іх — рамбічныя фігуры ў акаймоўцы пляцёнкі. З разеткамі яны злучаны палачкамі, на якіх выплецены маленькія ромбікі, так што кампазіцыя ў разетцы нагадвае сонца з промнямі.

Няцяжка ўявіць эфект, які стваралі брамы і іншыя вырабы з саломы ў сціплым інтэр'еры сельскай царквы. Размешчаныя пад рознымі вугламі і ў розных плоскасцях саломінкі пераліваліся ў сонечных промнях ці мігценні свечак. Устаноўленыя ў вяршыні ромбаў кавалачкі каляровых тканін на фоне саломы мігцелі, быццам каштоўныя камяні. Такім чынам, саламянае ўбранне інтэр'ераў палескіх цэркваў спраўлялася са сваёй роляю не горш, чым папулярная ў тыя часы

В.Г а ў р ы л ю к. Палешукі. 1979. Салома, дрэва, ніткі, пляценне. Брэст.

В.Г а ў р ы л ю к. Конь. 1963. Салома, ніткі, пляценне. Брэст.



пазалочаная аб'ёмна-ажурная разьба па дрэве.

Такую замену хоць ужо і нямоднага, але яшчэ папулярнага ў тыя часы віду манументальна-дэкаратыўнага афармлення іканастасаў можна растлумачыць па-рознаму. Найперш — дарагавізнай пазалочанай аб'ёмна-ажурнай разьбы для небагатых сельскіх цэркваў. Выкарыстаўшы танны матэрыял і традыцыйную тэхналогію яго апрацоўкі, народныя майстры змаглі дабіцца таго ж эфекту дэкаратыўнасці і ўрачыстасці, як і сродкамі дарагой пазалочанай разьбы.

Аднак, думаецца, не толькі гэтымі меркаваннямі маглі кіравацца народныя майстры-саломапляцельшчыкі. Саламянае ўбранне царкоўных інтэр'ераў дзівосным чынам спалучае ў сабе хрысціянскую сімволіку і старажытную аграрную абраднасць, звязаную з хлебам, саломай, снапом. Многія аграрна-абрадавыя сімвалы з саломы займалі аднолькава важнае месца як у традыцыйных народных, так і ў царкоўных абрадах. Такая з'ява была магчымая менавіта на

Л.Главацкая. Алень. 1985. Салома, ніткі, пляценне. Мінск.

Палессі, дзе яшчэ і на пачатку 20 ст. народную культуру пранізвалі язычніцкія ўяўленні.

Несумненна, што саламянае ўбранне царкоўных інтэр'ераў у канцы 18 — пачатку 19 стагоддзя — з'ява невыпадковая. Яна абапіраецца на трывалую шматвяковую традыцыю. Гэтая унікальная з'ява, якую можна лічыць вяршыняй гэтага віду беларускага народнага мастацтва, увасобіла і давяла да дасканаласці папярэднія дасягненні саломапляцення. Калі зноў звярнуцца да саламяных куфэркаў, старыя ўзоры якіх не захаваліся, можна сцвярджаць, што традыцыя іх вырабу ў народным побыце была вядомая па крайняй меры ўжо ў 18 ст., пазней жа яна была скарыстана для вырашэння задач манументальна-дэкаратыўнага характару.

Сярод вырабаў з саломы крыху ўбаку стаяць арыгінальныя ўпрыгожанні аб'ёмна-прасторавага характару, якія падвешваліся на покуці да бэлькі, звычайна да калядных ці велікодных святаў. Назва гэтага вырабу — павук — не нясе ў сабе ніякага семантычнага сэнсу і хутчэй за ўсё адлюстроўвае падабенства яго з адмыслова выплеценай ажурнай павуцінкай. Цяжка ўстанавіць і якія-небудзь аналогіі не толькі з саламянымі, але і іншымі вырабамі народных майстроў. Не зусім звычайны і спосаб вытворчасці: іх не плялі, а збіралі з саломінак. Аднак, дзякуючы свайму аб'ёмна-прастораваму вырашэнню, павукі бліжэй да плеценых рэчаў і могуць быць аднесены да гэтагай групы вырабаў з саломы.

Старыя ўзоры павукоў не захаваліся, няма і згадак пра іх у этнаграфічнай літаратуры. Відаць, у той час, да якога адносіцца ажыўленне беларускай этнаграфіі, павукі ўжо страцілі колішняе сэнсавае значэнне і лічыліся проста аздобаю інтэр'ера, якую асабліва не бераглі, замяняючы па крайняй меры раз у год на новыя. Аднак звесткі інфарматараў пацвярджаюць іх паўсюднае бытаванне. Вядомыя павукі таксама заходнім славянам, народам Прыбалтыкі, Скандынавіі і інш. Адзінага тлумачэння семантыкі і ролі гэтых вырабаў у народным побыце няма. Розныя і іх назвы: павук, паёнк (у беларусаў і палякаў), мушыны рай (у чэхаў), содас (сад, у літоўцаў), лакронід (у эстонцаў), хімелі (карона, у фінаў), хандэкрона (падвясная карона, у немцаў) і г.д. Назвы нічога не гавораць пра паходжанне гэтых вырабаў і адлюстроўваюць хутчэй іх знешнія дэкаратыўныя асаблівасці. Аднак

наўрад ці можна згадзіцца з катэгарычным сцвярджэннем польскага вучонага І.Грабоўскага, што павук з'яўляецца толькі вынікам творчай фантазіі: «Нічога ён не наследуе, нічому не служыць. Мае характар выключна дэкаратыўны»[28]. Мае рацыю ён толькі ў тым, што ў 20 ст., калі павукі трапілі ў поле зроку даследчыкаў, яны канчаткова страцілі якое-небудзь старажытнае сімвалічнае значэнне, ператварыўшыся ў чыста дэкаратыўную аздобу народнага жылля.

І тым не менш павукі маюць старажытную генетычную сувязь з аграрнай абраднасцю. Пра гэта сведчыць, напрыклад, прымяркоўванне гэтых твораў да пэўных датаў сельскагаспадарчага календара — Вялікадня і асабліва Калядаў, з якімі звязвалася знакавая функцыя саламянай атрыбутыкі як залогу будучага ўраджаю. Невыпадковае падабенства формаў павукоў практычна на ўсёй тэрыторыі іх бытавання, прычым сярод іх трапляюцца ўзоры ў выглядзе вельмі простай канструкцыі з некалькіх звязаных пучкоў саломы і каласкоў. Відаць, вядомыя сёння канструкцыі павукоў, якія яшчэ ў даваенныя часы шырока бытавалі ва ўсіх рэгіёнах Беларусі, хоць ужо тады лічыліся архаікай, уяўляюць сабой трансфармацыю знакавага, сімвалічнага сэнсу пучкоў саломы ў чыста дэкаратыўную дэталь інтэр'ера, якая, тым не менш, мела дакладна вызначанае месца — покуць — і прымяркоўвалася да канкрэтных датаў.

Сярод разнастайных канструкцый павукоў можна вылучыць тры асноўныя іх тыпы: рамбічныя, шарападобныя і зоркападобныя[29]. Найбольш простыя ў кампазіцыйных адносінах шарападобныя, характэрныя для захаду Беларусі, сумежных рэгіёнаў Польшы і Літвы. У бульбіну ўтыкаліся саломінкі аднолькавай даўжыні, якія раўнамерна разыходзіліся ва ўсе бакі, утвараючы шарападобную канструкцыю. Часам выкарыстоўвалі вярхушкі саломін з каласкамі, якія, з аднаго боку, надавалі павуку маляўнічасць, з другога — выяўлялі больш канкрэтную семантычную сувязь з аграрнай абраднасцю. Аднак часцей за ўсё канцы саломінак аздаблялі каляровымі паперкамі, фарбаваным пер'ем, кавалачкамі фольгі і г.д., што надавала павуку яўную дэкаратыўнасць.

Найбольш пашыраны рамбічныя павукі, характэрныя таксама для Польшчы, Прыбалтыкі, Скандынавіі і іншых тэрыторый, дзе бытавалі такія вырабы. У аснову іх канструкцыі пакладзена аб'ёмная роўнабаковая рамбічная фігура з 12 саломінак аднолькавай даўжыні. Спалучэнне некалькіх такіх фігур дазваляе атрымліваць разнастайныя канструкцыі павукоў.

Часцей за ўсё сустракаюцца павукі, асновай якіх з'яўляецца вялікі ромб з падвешанымі да яго вуглоў пяццю маленькімі ромбікамі (шосты, верхні вугал ромба служыў для падвескі да столі). Такая канструкцыя сустракаецца ў розных рэгіёнах Беларусі і за яе межамі. Цяжка сказаць, ці з'яўляецца гэта адзнакаю яе старажытнасці і тэрытарыяльнага адзінства. Хутчэй за ўсё, больш правільным будзе гаварыць пра адзінства прынцыпаў формаўтварэння: рамбічная фігура падказвае менавіта такі від простай канструкцыі.

Дэкаратыўная разнастайнасць такіх павукоў залежала ад фантазіі аўтараў. Унутр ромбаў маглі падвешвацца саламяныя «сонейкі», па вуглах — аздобы з паперы, фольгі, пер'я, саламяных ланцужкоў і інш.

Т. Агафоненка. Конь. 1994. Салома, пляценне. Мінск.

Такі павук, з'яўляючыся досыць рухомай канструкцыяй не толькі адносна столі, але і кожнай часткі — адна адносна другой, паволі паварочваўся ў паветраных патоках, дэманструючы кожны раз новыя грані і аб'ёмы.

Разнавіднасцю рамбічных павукоў з'яўляецца канструкцыя, дзе ромбы жорстка злучаны адзін з адным. Утвараецца арыгінальная фігура выразнай крышталічнай структуры, зрокава крыху цяжкаватая ў параўнанні з павуком са свабодна падвешаных ромбаў. У цалкам завершаным выглядзе такі павук уяўляе сабой вялікі аб'ёмны ромб (актаэдр), унутраная прастора якога запоўнена ромбікамі аднолькавага памеру, змацаванымі рэбрамі.

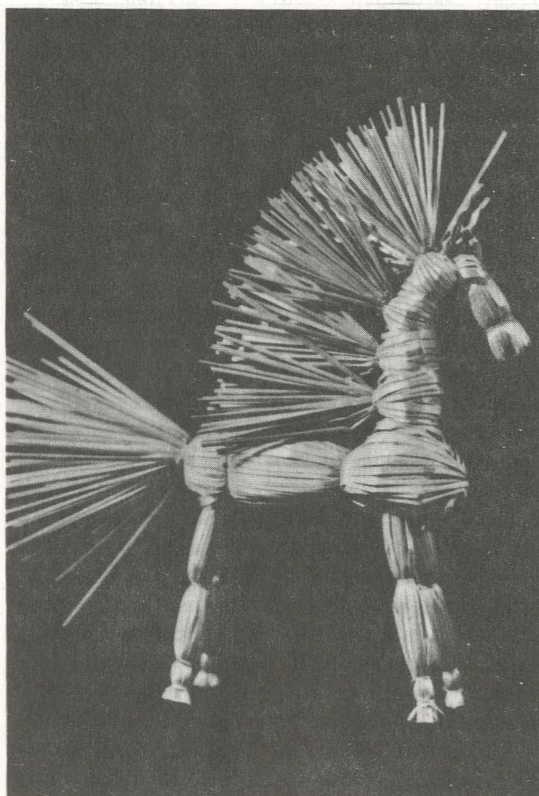
Як у беларусаў, так і ў іншых народаў часцей за ўсё сустракаўся «ўсечаны» варыянт такога павука ў выглядзе адной — верхняй — палавінкі. Ніжняя яго частка ўяўляе сабой плоскую аснову ромбікаў, якія выступалі ўніз вяршынямі, да іх звычайна падвешвалі ланцужкі, гірлянды, аздобы з паперы, фольгі, пер'я і інш. Яшчэ ў перадваенныя часы такія павукі бытавалі на Панямонні[30].

У гэтым жа рэгіёне, як і на сумежных тэрыторыях Польшчы і Літвы, сустракаўся і зоркападобны тып павука. Яго збіралі з ромбаў, звязаных вяршынямі і прылеглымі гранямі. Саломінкі бралі рознай даўжыні, ромбы атрымліваліся не роўнабаковыя, а падоўжаныя, а павук — шматпраменны. Такая канструкцыя выяўляе яўнае перайманне каляднай зоркі, прымеркаванай да тых жа святаў, што і павук.

Старажытная магічная функцыя саламяных павукоў забылася, іх рабілі пераважна з дэкаратыўнымі мэтамі, што выклікала распрацоўку разнастайных іншых тыпаў і канструкцый, у якіх пануючую функцыю нярэдка выконвала ўжо не салома, а іншыя матэрыялы: каляровая папера, фольга, фарбаванае пер'е і кветкі з яго, насенне фасолі, гароху, лубіну і інш. Сустракаліся канструкцыі, дзе салома і ўвогуле адсутнічала. Напрыклад, да драцянога абруча падвешваліся гірлянды з насення фасолі ці лубіну; такія ж гірлянды цягнуліся ад павука

Л. Главацкая. Алень і паўліны. 1980-я гады. Салома, пляценне. Мінск.

Л. Лось. Конь. 1989. Салома, ніткі, пляценне. Мінск.



да сценаў[31]. Гэта ж характэрна і для павукоў Польшчы, дзе яны бытуюць і ў наш час[32]. Тут ужо адсутнічае нават намінальная семантычная сувязь гэтых вырабаў з аграрна-каляндарнай абраднасцю.

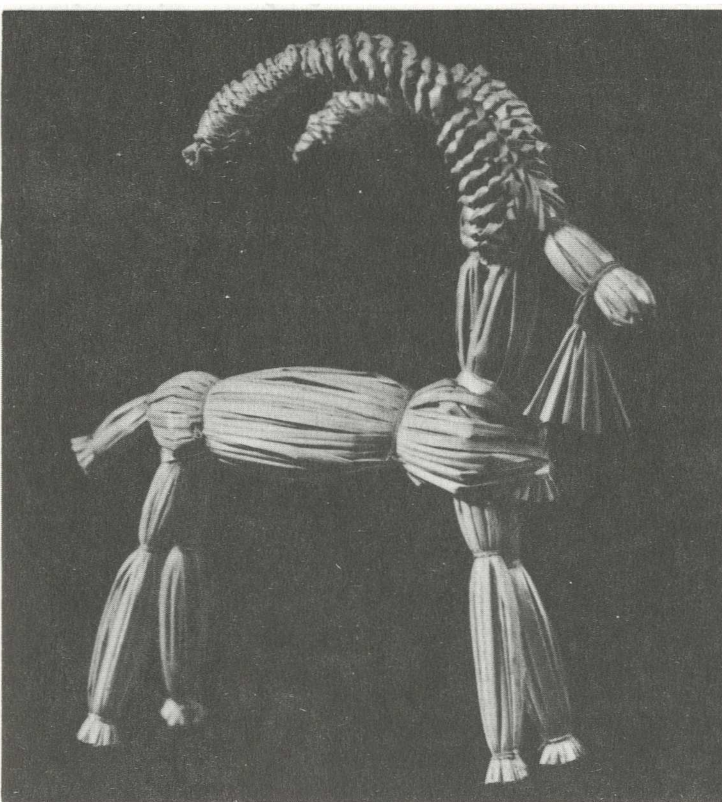
Аграрная абраднасць, перш за ўсё жніўная, дала штуршок для развіцця такога арыгінальнага віду саломапляцення, як пластычная творчасць. Вытокамі яе, што захавалі свае традыцыі ў некаторых рэгіёнах Беларусі яшчэ ў сярэдзіне 20 ст., можна лічыць выраб дажыначных вянкоў, саламяных чучалаў, «барады» і інш. Гэтая атрыбутыка, звязаная са жнівом, вядомая ўсім славянам і іншым еўрапейскім земляробчым народам. Часам яна набывала цікавыя канструкцыйна-пластычныя вырашэнні, як, напрыклад, дасканала выплеценая «барада» ў Балгарыі[33] ці саламяная «баба» ў Чэхіі[34]. У беларускай абраднасці саламяная атрыбутыка больш умоўна, у ёй мацней адчуваецца старажытная знакавая сімволіка.

Пластычная творчасць з саломы звязвалася і з вясельнымі абрадамі, увасабляючы і сімвалізуючы будучы дабрабыт і шматдзетнасць сям'і. Гэта ж характэрна і для рускай вясельнай абраднасці[35]. Аднак значна шырэй саламяная пластыка выкарыстоўвалася ў рускіх масленічных абрадах. Саламяныя лялькі «маладой» і «маладога» выраблялі ў тых дамах, дзе былі маладыя сем'і. Нярэдка такія лялькі ператвараліся ў дзіцячыя цацкі[36], прычым маглі спецыяльна вырабляцца з гэтай мэтаю. Салома як матэрыял даступны, які да таго ж не патрабуе папярэдняй апрацоўкі ці дадатковых аперацый (як, напрыклад, абпальванне гліняных свістулек), несумненна, выкарыстоўвалася для вырабу цацак, што ўвасаблялі хоць і вельмі ўмоўна, але досыць пазнавальна вобразы людзей, жывёл, птушак.

Як і іншыя абрадавыя вырабы з саломы, лялькі ў народным побыце не захоўваліся. У пэўныя дні іх спальвалі, пускалі па вадзе, скормлівалі жывёле і г.д. Не бераглі і дзіцячыя цацкі. Выраб іх быў мінутнай справаю, скруціць фігурку мог любы, не лічачы гэта сур'ёзным заняткам. Таму век падобных цацак быў вельмі кароткі, пашкоджаны выраб без жалю замянялі новым. Не былі гэ-

А. А с т а ш э в і ч. Велікодныя вербы. 1995. Трава, салома, пляценне. Астрашыцкі Гарадок Лагойскага раёна.

Л. Л о с ь. Козлік. 1989. Салома, ніткі, пляценне. Мінск.



тыя творы і рыначным таварам, знаходзячыся цалкам у рамках хатняй вытворчасці. Відаць, таму на іх не звярталі ўвагу ў свой час этнографы, узораў колішняй саламянай пластыкі няма і ў музеях. Аднак, улічваючы агульнасць аграрна-абрадавых звычаяў і звязанай і імі атрыбутыкі ва ўсходніх славян і іншых земляробчых народаў Еўропы, можна па нешматлікіх уцалелых узорах узнавіць іх характар. Старажытныя карані пластычнай саламянай творчасці прасочваюцца нават у работах некаторых сучасных майстроў, напрыклад К.Мядзянцавай (Пензенская вобл., Расія)[37]. Яе фігуркі дзівосным чынам нагадваюць узоры канца 19 — пачатку 20 стагоддзя з Музея цацкі ў Загорску (Расія)[38], хоць майстрыха іх ніколі не бачыла. Тулава зроблена з перагнутага папалам і перавязанага пучка саломы, танчэйшы пучок, устаўлены ўпоперак, утварае ручкі. Такі прынцып формаўтварэння, у аснове якога ляжаць прыёмы скручвання і звязвання саламяных сцяблін у час жніва і пры вырабе жніўнай і калядной атрыбутыкі, быў характэрны і для іншых земляробчых народаў.

Падобныя прынцыпы формаўтварэння ўласцівыя і фігуркам жывёл і птушак. Яны таксама выконвалі і ролю атрыбутыкі ў каляндарна-аграрнай абраднасці, і дзіцячых цацак. Фігуркі казы і каня як сімвалы ўрадлівасці звязвалі з каляднымі і вясельнымі звычаямі[39]; птушак — з веснавымі абрадамі, асабліва гуканнем вясны (Дабравешчаннем)[40], вядомымі многім славянскім народам. Пазней саламяныя ці шчапяныя «галубы» ўвайшлі ў хрысціянскую абраднасць, іх падвешвалі на покуці перад абразамі.

У калекцыі Е.Раманава (Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу) захавалася фігурка козліка пачатку 20 ст. з Гомельскага павета. Тулава зроблена з аднаго перагнутага і перавязанага ў пэўных месцах пучка сітніку, ногі, хвост, рожкі — з пераплеценых сцяблінак. Вырабу ўласцівая тая ж прастата, лаканічнасць і абагульненасць формаў, што і для гліняных цацак, хоць больш пругкі матэрыял дыктуе некаторую вуглаватасць і своеасаблівасць пластыкі.

Саламяныя «галубкі», традыцыя вырабу якіх дзе-нідзе на захадзе Беларусі бытуе і сёння, гэткія ж простыя і лаканічныя. Веерападобныя саломінкі хваста і крылцаў утвараюць лёгкую дэкаратыўную кампазіцыю, якая выконвае ў інтэр'еры народнага жылля тую ж ролю, што і павук.

Менавіта гэтыя прынцыпы формаўтварэння пакладзены ў аснову творчасці сучасных майстроў Беларусі, якія адрадзілі і ўзнялі на новую вышыню традыцыі вырабаў аграрна-абрадавай атрыбутыкі і дэкаратыўных вырабаў з саломы. Амаль зусім занялыя і забытыя да сярэдзіны 20 ст., гэтыя традыцыі маглі б стаць усяго толькі сферай цікавасці этнографаў, калі б не рост цікавасці да самабытных, нацыянальна своеасаблівых вырабаў. Гэтым можна растлумачыць уяўны парадокс: калі беларуская аграрна-абрадавая атрыбутыка аж да пачатку 20 ст. захоўвала архаічныя рысы і сярод вырабаў славянскіх і іншых земляробчых народаў выдзялялася гранічнай умоўнасцю, то менавіта ў Беларусі вырабы з саломы развіліся ў арыгінальны ад сучаснага народнага мастацтва, своеасаблівы феномен, які не мае аналагаў. Аднак было б неправамоцна казаць пра адрыў яго ад старажытных традыцый саломапляцення, паколькі ў творчасці большасці сучасных майстроў яны прасочваюцца ці яўна, ці апасродкавана. У дадзеным выпадку можна казаць пра новы ўзровень традыцый саломапляцення, пераасэнсаваных і развітых у адпаведнасці з усім характарам сучаснага народнага мастацтва.

Ініцыятыва адраджэння традыцый саломапляцення на новым узроўні належыць старэйшай народнай майстрысе В.Гаўрылюк (1904—1985). Традыцыі саломапляцення былі знаёмыя ёй з дзяцінства, якое прайшло ў в.Вайская непадалёк ад Брэста. Жадаючы адрадзіць забытае рамяство, майстрыха прапанавала ў 1965 г. арганізаваць участак па вырабе саламяных рэчаў на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. На першым часе асартымент абмяжоўваўся тканымі вырабамі з выкарыстаннем саломы і плеценымі сумкамі, але неўзабаве майстрыха прапанавала шэраг саламяных фігурак. Усе гэтыя вырабы аказаліся вельмі сугучныя з тэндэнцыяй дэкаратыўнасці, характэрнай для канца 1960-х гадоў, і адпавядалі прыкметнаму росту сувенірнага «буму», таму саломапляценне хутка стала шырока развівацца не толькі на Брэсцкай фабрыцы, але і на іншых прадпрыемствах мастацкіх промыслаў.

Абапіраючыся на шматвяковыя традыцыі стварэння саламяных фігурак абрадавага-гульневага прызначэння, В.Гаўрылюк звяр-

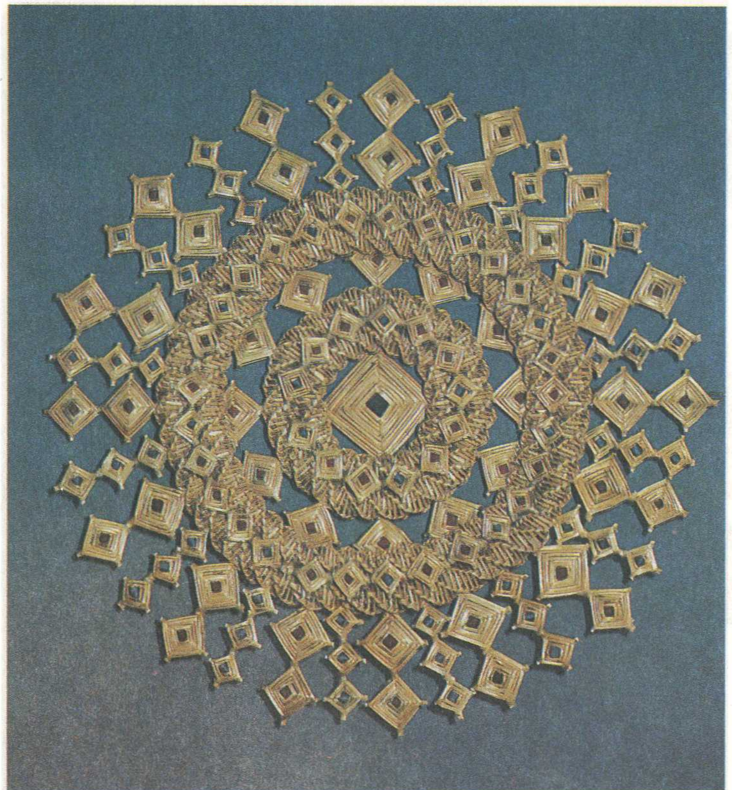
нулася да народнага побыту, чэрпаючы адтуль тэматыку сваіх вырабаў. У работах «Араты», «Жняя», «На рынак», «Па ваду» і інш. адчуваецца глыбокае веданне народнага побыту, яго культуры. Не задавальняючыся стварэннем адзіночных фігурак, характэрных для традыцыйнага саломапляцення, майстрыха стварала цэлыя сюжэтныя сцэнкі: «Лявон і Лявоніха», «Дзед і баба», «Кумачкі» і інш. У гэтых работах заўважаецца фармальны адыход ад традыцый, ярка выявілася індывідуальнасць творчасці, што межавала з самадзейнасцю, аднак у цэлым работы В.Гаўрылюк выявілі натуральнае развіццё традыцыйных матываў, сюжэтаў і формаў. Яны не з'яўляюцца прамым паўторам абрадавай саламянай атрыбутыкі і цацак, але звязаны з імі апасродкавана, праз матэрыял, спосабы яго пляцення, асаблівасці ўвасаблення фальклорных і бытавых вобразаў. Традыцыйнай абрадавай атрыбутыцы, якая стала забывацца разам з аграрнымі звычаямі і ў адрыве ад іх ужо не ўспрымалася, майстрыха змагла надаць самастойную мастацкую вартасць, значна пашырыць дэкаратыўна-пластычныя магчымасці саломы, якія выдатна падышлі для вырашэння куды больш разнастайных тэм і сюжэтаў.

Зразумела, індывідуальна-творчыя пошукі са свядомай устаноўкай на абнаўленне традыцыйнага непазбежна суправаджаюцца самадзейнымі праявамі, а часам няўдалымі вырашэннямі. На першым часе, у сярэдзіне 1960-х гадоў, калі пошукамі ў галіне адраджэння і далейшага развіцця традыцыйнай саламянай пластыкі В.Гаўрылюк займалася фактычна адна, у яе нярэдка заўважалася празмернае захапленне іншымі матэрыяламі, імкненне стварыць свае кампазіцыі як можна больш падобнымі на натуру. Фігуркі часам «апраналіся» ў кавалачкі фабрычных тканін, што імітавалі традыцыйнае народнае адзенне. Натуральная прыгажосць саломы хавалася, знешняя пераймальнасць зніжала дэкаратыўна-мастацкі ўзровень работ, трацілiся сувязі з традыцыямі. Аднак паступова майстрыха вызначыла неабходны напрамак: выяўленне натуральных уласцівасцяў саломы. Знікла празмернасць у выкарыстанні фабрычных тканін, адзенне персанажаў стала імітавацца ручным саламяным ткацтвам і пляценнем. Зрэдку некаторыя дэталі падкрэсліваліся каляровымі ніткамі. Вырабы набылі неабходную цэласнасць і арганічную пераемнасць з традыцыйнымі.

Сталасцю і высокім прафесіяналізмам вызначалася творчасць В.Гаўрылюк 1970 — пачатку 80-х гадоў. Творчыя адносіны да традыцый у спалучэнні са здольнасцю да пастаяннай імправізацыі дазволілі ёй стварыць арыгінальныя вырабы, як унікальныя, выставачнага характару, так і прызначаныя для масавай вытворчасці, наладжанай на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. З аднолькавым поспехам вырашала майстрыха аб'ёмныя кампазіцыі і анімалістычную пластыку, утылітарна-дэкаратыўныя вырабы і насценныя пано ў тэхніцы аплікацыі.

З вялікім майстэрствам выконвала В.Гаўрылюк складаныя сюжэтныя кампазіцыі серыйнага і выставачнага плану: «Быт беларуса», «Вяселле», «Хлеб-соль», «Тройка», «На рынак» і інш. У работах выявілася не толькі дасканалае веданне колішняга побыту, тонкая назіральнасць, але і ўменне вырашаць складаныя сюжэты сродкамі аднаго і таго ж матэрыялу. І хоць на першы погляд такія работы ўжо нічым не нагадвалі

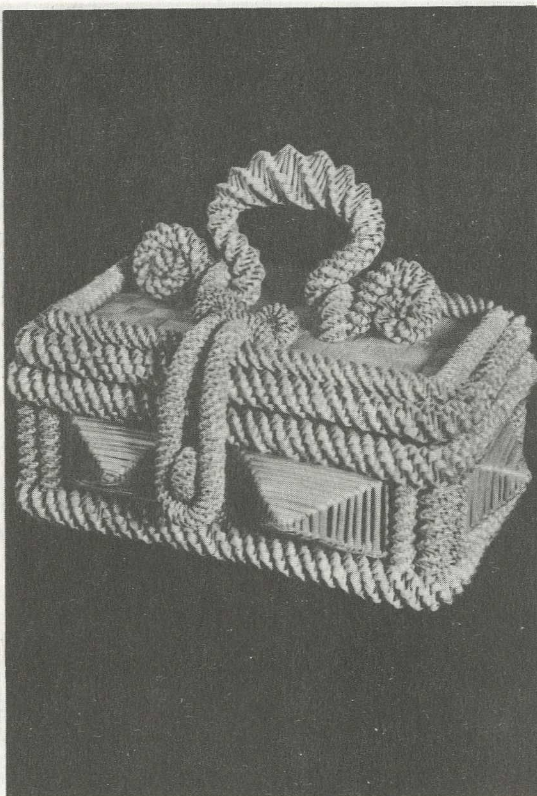
Л.Лось. Пано. 1995. Салома, пляценне. Мінск.



архаічныя абрадавыя лялькі, набліжаючыся да індывідуальна-творчых работ станковага характару, традыцыйная аснова ўсё ж прасочваецца досыць яўна, перш за ўсё ў выкарыстанні ўсё тых жа двух-трох пучкоў саломы. «Мова гэтага незвычайнага віду мастацтва, — адзначае А.Канцэдзікас, — аказалася настолькі багатая і вобразная, што сёння ў ім вырашаюцца разнастайныя, парою досыць складаныя сюжэты. Ключом да нацыянальнага самавыяўлення ў гэтым мастацтве паслужыў фальклорны пачатак — адкрытая ўмоўнасць мастацкага прыёму, метафарычнасць вобраза, добры гумар і гіпербала, так характэрныя для традыцый беларускай народнай творчасці ў цэлым»[41].

Часта звярталася В.Гаўрылюк да анімалістычнай тэматыкі. Яе пеўні, коні, буслы, паўліны прыкметна адрозніваюцца ад традыцыйнай саламянай пластыкі з яе простымі прыёмамі пляцення і абагульненымі статычнымі формамі. Майстрыха знаходзіла і смела выкарыстоўвала новыя тэхнікі пляцення, вар'іравала традыцыйныя, дасягаючы значнай дэкаратыўнасці і вобразнасці, але ніколі не пераступаючы грань, якая аддзяляе ўмоўнасць ад натуралізму. Гэтыя творы паклалі пачатак цэламу напрамку ў сучасным саломапляценні.

А.Г р э с ь. Куфэрак. 1988. Салома, пляценне. Мінск.



Далёка не ўсе распрацоўкі В.Гаўрылюк набылі сваё жыццё на Брэсцкай фабрыцы сувеніраў. Адны з іх засталіся на ўзроўні унікальных выставачных твораў, другія супярэчылі патачнасці вытворчых працэсаў на фабрыцы і не маглі выпускацца масавым тыражом. Перавага аддавалася невялікім кампактным, простым у выкананні фігуркам, якія маглі паўтарацца ў масавым выкананні. Такім чынам, творчая дзейнасць В.Гаўрылюк свядома абмяжоўвалася простымі сюжэтамі і нескладанымі формамі, што стрымлівала пошукі ў гэтай галіне народнага мастацтва. Разам з тым нельга не адзначыць, што такія вытворча-тэхнічныя асаблівасці промыслу ўтрымлівалі яго ў рамках народных традыцый, не дазваляючы адысці ў галіну індывідуальна-творчай дзейнасці. Як і ў традыцыйных народных промыслах, калектыў саломапляцельшчыц на фабрыцы, тыражуючы ўзоры В.Гаўрылюк, удасканальваў і адточваў іх формы, адмаўляючыся ад лішняга і непатрэбнага.

Амаль аднachасова промысел па вырабе саламянай пластыкі ўзнік на Магілёўскай фабрыцы мастацкіх вырабаў. Пачатак яму паклала вядомая сёння майстрыха саломапляцення К.Арцёменка. Натуральнай, арганічнай сувязі з традыцыямі народнага мастацтва ў цэлым і аграрна-абрадавай саламянай пластыкі ў прыватнасці, як у В.Гаўрылюк, К.Арцёменка не мела, хоць вучылася ў патомнага народнага майстра С.Галанчанкі з в.Зарудзееўка Магілёўскага раёна. У яе творчасці больш прыкметныя і праявы самадзейнасці, і ўплыў прафесійнага мастацтва, і варыяцыі «па матывах» народных традыцый. Майстрыха смела занялася пошукамі ў галіне формаў і дэкору, пазбегла яўнага этнаграфізму, хоць добра ведала творчасць В.Гаўрылюк і саломапляценнем занялася пад яе ўплывам. Шматфігурныя кампазіцыі К.Арцёменкі, поўныя экспрэсіі і дынамікі, у большасці выпадкаў з'яўляюцца ўдалымі імправізацыямі на аснове традыцыйных матываў. Якасці саломы ў яе творах раскрываюцца ў поўную сілу, іншыя матэрыялы амаль не выкарыстоўваюцца.

Многія работы майстрыхі, асабліва пачатковага перыяду, прысвечаны героіка-па-

трыятычнай тэматыцы: «Тачанка», «Юны сцяганосец», «Чырвонаармеец», «Дадзены загад» і інш.

Свабоднае валоданне матэрыялам і рознымі тэхнікамі пляцення, яркае творчае мысленне дазволілі ёй гарманічна спалучыць грамадзянскі пафас кампазіцый з ярка выяўленай дэкаратыўнасцю. Між тым менавіта ў такіх работах мацней прыкметныя праявы самадзейнасці, слабей адчуваецца сувязь з традыцыямі, заўважаецца ўплыў прафесійнага мастацтва, кніжных ілюстрацый і г.д.

Больш арганічнасці і традыцыйнасці ў работах на бытавыя і фальклорныя тэмы: «Першы сноп», «Пачатак жніва», «Несцерка», «Пастушок» і асабліва «Беларуска», «Хлеб-соль», якія ў розных варыянтах выконваюцца на фабрыцы і сёння, з'яўляючыся найбольш папулярнымі сувенірамі. На першым часе і гэтым работам была ўласцівая знешняя перапймальнасць, аднак неўзабаве кампазіцыі набылі неабходную вобразнасць і дэкаратыўнасць, большасць з іх паказвае натуральнае і арганічнае развіццё колішніх дасягненняў саломапляцення.

Адраджэнне мастацкага саломапляцення на Брэсцкай і Магілёўскай фабрыках, шырокая папулярнасць, якую яно неўзабаве набыло, у тым ліку і за межамі Беларусі, далі штуршок для значнага пашырэння промыслу. У пачатку 1970-х гадоў саломапляценнем сталі займацца і на іншых фабрыках мастацкіх вырабаў, у сістэме Мастацкага фонду і інш. Саламяная пластыка з гэтага часу становіцца найбольш яркай з'явай на выстаўках беларускага народнага мастацтва, а тэрмін «беларуская саломка» становіцца энцыклапедычным, сцвердзіўшы тым самым высокі ўзровень гэтага віду народнай творчасці і яго выключнае месца ў культуры Беларусі і еўрапейскім кантэксце.

Аднак спецыфіка прамысловай вытворчасці, якая на першым этапе з'явілася стымулам для развіцця арыгінальнага промыслу, неўзабаве стала яго тормазам. Дасягнуўшы пэўнага ўзроўню, далейшыя знаходкі промыслу не надта сталі адрозніваццa ад папярэдніх дасягненняў. Патрабаванне пастаяннага абнаўлення асартыме-

Г. і Я. Саламянкі. Куфэрак і паднос. 1980-я гады. Салома, пляценне. Баранавічы.

Саломапляцельшчыкі Г. і Я. Саламянкі з Баранавічаў. 1980.

нту як быццам павінна стымуляваць пошукі развіцця промыслу, і ў той жа час паточнасць вытворчасці, неабходнасць масавага тыражавання стрымліваюць гэтае развіццё, вымушаючы майстроў трымацца ў рамках простых формаў і нескладаных сюжэтаў.

Новы этап у развіцці «беларускай саломкі» звязаны з дзейнасцю саломапляцельшчыкаў у сістэме Мастацкага фонду, дзе не стрымліваўся творчы патэнцыял майстроў. Менавіта ў сістэме Мастацкага фонду творчасць саломапляцельшчыкаў пераўзышла «ўсе магчымыя чаканні»[42].

Развіццё саломапляцення ў сістэме Мастацкага фонду пачалося амаль адначасова з пашырэннем промыслу на прадпрыемствах мастацкай прамысловасці. Пэўны час гэтае развіццё ішло паралельна, але неўзабаве стала ўсё больш размяжоўвацца. Дасягнуўшы пэўнага ўзроўню ў мастацкіх промыслах, у сістэме Мастацкага фонду саломапляценне прадаўжала развівацца і ўдасканальвацца. З'явіліся новыя майстры з уласным творчым почыркам. Перш за ўсё гэта Т.Агафоненка (дачка В.Гаўрылюк) і яе вучаніца Л.Главацкая — шырока вядомыя сёння майстрыхі мастацкага саломапляцення, творчасць якіх большасцю сваіх рысаў вельмі блізкая. Нельга не здзіўляцца фантазіі і майстэрству пляцельшчыц, якія ўзнялі на такую вышыню традыцыйнае рамяство.

Асноўны жанр Т.Агафоненка і Л.Главацкай, як і іншых саломапляцельшчыц Мастацкага фонду, — анімалістыка, выраб разнастайных фігурак пеўняў, паўлінаў, коней, аленяў і інш. Такое абмежаванне творчасці традыцыйнымі ўзорамі дазволіла, з аднаго боку, не адрывацца ад народнай асновы рамяства, не ўхіляцца ў этнаграфізм, з другога — пастаянна адточваць і ўдасканальваць пластычныя дасягненні. Іншыя матэрыялы практычна не выкарыстоўваюцца, усю сваю ўвагу майстрыхі засяродзілі на раскрыцці дэкаратыўных якасцяў саломы, распрацоўваючы ўсё новыя і новыя прыёмы пляцення і спосабы дэкаравання.

Здавалася б, абмежаваныя пластычныя магчымасці празаічнага матэрыялу не дазваляюць выйсці за рамкі традыцыйных тэхналагічных прыёмаў — круглай і гранёнай пляцёнкі, плоскіх і выпуклых рамбічных уставак, шахматнага перапляцення саламяных стужак, перагінання і перавязвання пучкоў саломы. Аднак майстрыхі валодаюць сёння дзесяткамі прыёмаў пляцення і дэкаравання вырабаў, пастаянна адкрываюць усё новыя і новыя магчымасці саломы. Разнастайнасць фактуры дасягаецца супастаўленнем тоўстых і тонкіх саломінак, размяшчэннем іх пад рознымі вугламі, скручваннем, косымі зрэзамі, драбленнем, перацісканнем, уключэннем каласкоў і каленцаў і інш. Паверхня вырабаў пераліваецца, іграе, лашчыць вока колеравай і пластычнай гармоніяй, выключнай адчувальнасцю матэрыялу. Прастатой і логікай формаў, традыцыйнасцю і вобразнасцю вызначаюцца невялікія фігуркі сувенірнага і мастацкага прызначэння. Урачыстасць і манументальнасць уласцівыя буйным творам выставачнага прызначэння.

Няспынныя пошукі ў галіне формаў і дэкору дазволілі Т.Агафоненка зрабіць новы крок у саломапляценні. Калі вырабы традыцыйнага плану не перавышалі пэўных памераў, абмежаваных даўжынёй саломінак у межах міжвузелляў, то Т.Агафоненка прыдумала спосаб адмовіцца ад гэтага модуля. Свае вырабы яна пляце на каркасе з саломы, надаючы яму пэўную форму будучага твора, і затым афармляе яго рознымі пляцёнкамі і фактурамі да неабходнага аб'ёму. Гэта дазволіла значна ўзбагаціць пластыку, пашырыць дыяпазон аб'ёмаў, дабіцца сапраўднай скульптурнасці. Яе пеўні і паўліны з раскошнымі хвастамі, зграбнымі галоўкамі і незвычайным апярэннем казачна прыгожыя і заўсёды непаўторныя.

Такой жа разнастайнасцю дэкаратыўна-тэхнічных прыёмаў вызначаецца і пластыка Л.Главацкай. Яе любімыя сюжэты — конь і алень. Хоць работы дасягаюць часам значных памераў, аднак канструкцыйная логіка, якая дыктуецца пучком саломы, прасочваецца досыць яўна. Фантазія Л.Главацкай невычарпальная ў вынаходстве ўсё новых і новых спосабаў дэкаравання паверхні. Напрыклад, яна стала выкарыстоўваць вузялкі-каленцы, незаменныя для вырабу галінастых рагоў аленя.

Разам з тым, аддаючы належнае майстэрству Т.Агафоненка і Л.Главацкай, нельга не адзначыць, што часам памеры вырабаў становяцца самамэтай. Хоць тэндэнцыі станкавізацыі і дэкаратывізму ўласцівыя і іншым відам сучаснага народнага мастацтва, некаторыя выставачныя ўзоры саломапляцення, асабліва Л.Главацкай, уяўляюць сабой нібыта павялічаны выраб малога фармату. Можна згадзіцца з Т.Разінай, што «ў гэтых творах нельга не адзначыць высокае майстэрства і вынаходлівасць іх аў-

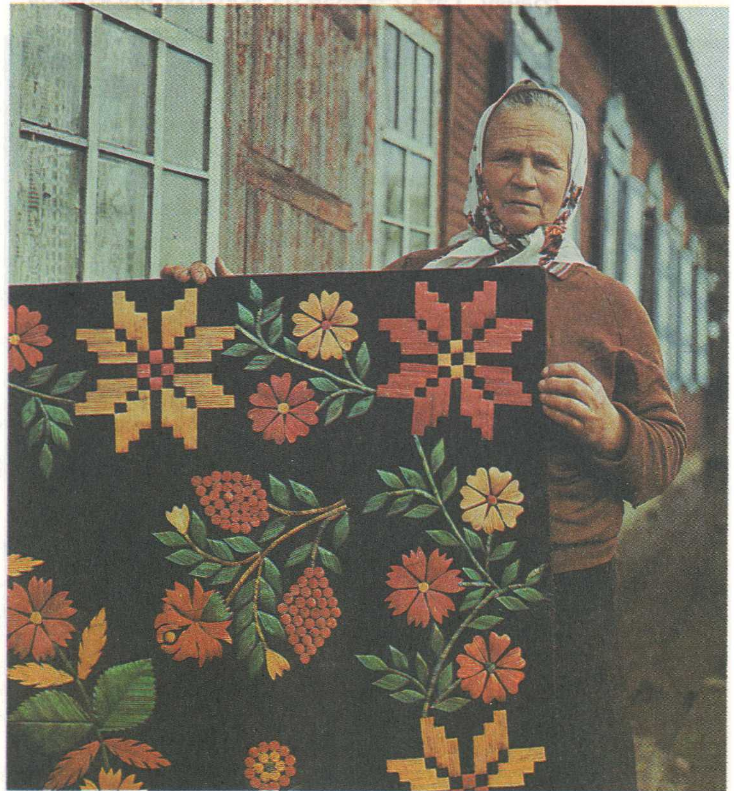
тараў. Аднак лірызм і абаяльнасць матэрыялу, выяўленыя ў больш сціплых скульптурах з саломы, тут не адчуваюцца. Рэчам, выкананым для выстаўкі, уласцівы знешняя эфектыўнасць і некаторая бутафорнасць. Калі ў майстроў з'яўляецца ўстаноўка на стварэнне дэкаратыўных твораў, натуральна відазмяняецца і змястоўны бок іх мастацтва»[43].

Менш прыкметная такая тэндэнцыя ў творчасці Л.Лось. Яе фігуркі козлікаў, жаўранкаў, конікаў невялікія, простых і выразных формаў, пабудаваныя па тых жа прынцыпах, што і традыцыйныя — перагінаннем і перавязваннем двух-трох пучкоў саломы. Дэкаратыўныя дэталі выкарыстоўваюцца даволі абмежавана. Удзел Л.Лось у рэстаўрацыі музейных узораў царскіх брамаў надштурхнуў яе на выкарыстанне ў дробнай пластыцы рамбічных дэталяў, якія ўзбагачаюць канструкцыйна простыя формы. Гэтыя ж прыёмы выкарыстоўвае і яе дачка А.Лось.

Ацэньваючы ў цэлым несумненныя дасягненні сучаснай пластычнай творчасці саломапляцельшчыкаў, адзначаючы яе як найбольш яркую з'яву ў культуры Беларусі, неабходна ўлічваць неадназначнасць саламянай пластыкі. За адносна кароткі час яна карэнным чынам змяніла свой характар — ад невялікіх фігурак традыцыйнага ўмоўнага плану, блізкіх па сваім характары да аграрна-абрадавай пластыкі, да станковых формаў выставачнага прызначэння, у якіх традыцыі прасочваюцца досыць апасродкавана. Прычым характэрна, што найбольш яркія дасягненні ў гэтай галіне звязаны з майстрамі, якія маюць прафесійную мастацкую адукацыю: Т.Агафоненка, Л.Лось, Т.Паўлоўскай. Пэўна, у дадзеным выпадку сучасная саламяная пластыка ўяўляе сабой тую прамежкавую, пагранічную з'яву, якая аб'ядноўвае дасягненні народнага мастацтва, самадзейнай творчасці і прафесійных відаў[44]. Гэтая тэндэнцыя, відаць па ўсім, будзе развівацца, пра што сведчаць апошнія работы Т.Паўлоўскай для афармлення інтэр'ераў грамадскага прызначэння, Л.Главацкай — у афармленні музея М.Багдановіча і інш.

Паралельна з фігуратыўнай пластыкай зааморфнага характару ствараюцца прадметы утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння. Сярод іх найбольшую цікавасць у справе прадаўжэння і развіцця традыцый уяўляюць шкатулкі і куфэркі. У адрозненне ад фігуратыўнай пластыкі, традыцыі гэтага віду саломапляцення па сутнасці ніколі не перапыняліся і да нашых дзён прадаўжаюць жыць у народным асяроддзі. Час ад часу такія вырабы траплялі і на выстаўкі, напрыклад, дэкадную 1955 г. ў Маскве, у першыя пасляваенныя гады часам прадаваліся на рынках. Такім чынам, прадпрыемствам мастацкіх промыслаў, якія ў 1960-я гады звярнуліся да традыцый саломапляцення, нават не давялося адраджаць гэты від народнай творчасці, а толькі скарыстаць і развіць яго дасягненні. Праўда, пачатак 60-х гадоў з ярка выяўленай тэндэнцыяй бездэкорнасці і лаканізму аказаўся для гэтых вырабаў неспрыяльны, аднак ужо да канца дзесяцігоддзя тэндэнцыі памяняліся, і саламяныя шкатулкі з іх мажорнай дэкаратыўнасцю, якая часам набліжалася да барочнай пышнасці, сталі сугучныя новым стылістычным зменам. Да куфэркаў звярнуліся майстры Чачэрскай, Хойніцкай, Брэсцкай, Магілёўскай фабрык. Аднак фінансава-вытворчыя ўмовы промыслаў не стымулявалі пошукаў, вырабы ўяўляюць сабой

Майстрыха аплікацыі саломай па тканіне К.Русаковіч з Рухава Старадарожскага раёна. 1986.



збеднены і спрошчаны варыянт традыцыйных народных. Крыху вылучаюцца куфэркі Г.Шацкай (Брэст), вучаніцы В.Гаўрылюк. Вырабы дэкаратыўныя, прыгожыя, традыцыйныя прыёмы пляцення спалучаюцца з прыдуманымі ёю.

Новы этап у стварэнні вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага характару звязаны зноў жа з Мастацкім фондам і перш за ўсё з выдатнымі майстрамі мужам і жонкай Я. і Г.Саламянкамі з Баранавічаў. Патомныя майстры, з дзяцінства знаёмыя з традыцыямі саломапляцення, яны пашырылі дыяпазон вырабаў, развілі пластычныя і дэкаратыўныя магчымасці матэрыялу. Акрамя куфэркаў, яны плятуць падносы, латкі, кошыкі, фруктоўніцы і інш. Усе гэтыя вырабы створаны на аснове традыцыйных прыёмаў пляцення — шахматнага перапляцення плоскіх стужак, гранёных і плоскіх пляцёнак, рамбічных уставак. Аднак разнастайным спалучэннем гэтых прыёмаў, вар'іраваннем памераў і формаў дэкаратыўных дэталяў і нарыхтовак майстры дамагліся надзвычайнай дэкаратыўнасці і вытанчанасці, што прыкметна адрознівае іх творы ад традыцыйных. Удалай знаходкай з'яўляецца спалучэнне пляцёнак з процілеглым вярчэннем граняў. Гэта стварае на вырабах прыгожыя дэкаратыўныя паясы. Майстры вар'іруюць натуральныя адценні саломы — ад светла-залацістага да зеленаватага, прыпальваюць яе, надаючы карычневыя колеры, што ўзбагачае каларыстыку. Творы Я. і Г.Саламянкаў выдатна гарманіруюць з сучасным інтэр'ерам, спалучаючы ў сабе асноўныя якасці народнага мастацтва — утылітарнасць і дэкаратыўнасць. Аднак дэкаратыўна-мастацкі бок гэтых работ настолькі высокі, што ў большасці выпадкаў яны ўяўляюцца толькі творамі мастацтва.

Характэрна, што свой творчы шлях Я. і Г.Саламянкі пачыналі на мясцовых прадпрыемствах мастацкіх промыслаў. Аднак патрабаванні стандартнасці, уніфікацыі не задавальнялі здольных да пастаяннай імправізацыі майстроў. Супрацоўніцтва з Мастацкім фондам дало магчымасць для сапраўднай творчасці, пастаяннага вар'іравання ўзораў, рэалізацыі любых задумак. Праўда, часам такія пошукі даюць спрэчныя вынікі, вырабы трацяць сваю практычнасць, адчуваецца некаторая бутафорнасць, дэманстрацыя тэхнічных магчымасцяў матэрыялу, як, напрыклад, у кухонным наборы з саламянымі раздзелачнымі дошкамі ці дзіцячай калысцы на трыножніку. Аднак такія пралікі, адхіленні ад традыцый у дзейнасці сучасных майстроў — з'ява натуральная, паколькі сёння вельмі аслаблена калектыўнасць ацэнкі іх творчасці. Добры густ майстроў, які падтрымліваўся і накіроўваўся мастацкім саветам, а таксама рэгуляваўся пакупніцкім попытам, не даваляў выпадковым пралікам ператварыцца ў норму. Разам з тым такія пошукі і эксперыменты Я. і Г.Саламянкаў вядуць да выпрацоўкі новых сучасных формаў, якія выяўляюць цікавыя напрамкі ўдалага развіцця традыцый. Напрыклад, спроба стварыць камплекты мэблі, аздобленай традыцыйнымі прыёмамі пляцення з саломы на драўлянай аснове. Вырабы спалучаюць і утылітарныя, і дэкаратыўныя функцыі.

Блізкая да Саламянкаў па характары і творчасць А. і Г.Грэсь з Мінска. Хоць гэта можа быць і чыста знешнім падабенствам, заснаваным на выкарыстанні аналагічных, традыцыйных прыёмаў пляцення. У цэлым творчасць А. і Г.Грэсь далёка не адыходзіць ад традыцый саломапляцення Гомельшчыны, адкуль яны родам. Куфэркі, шкатулкі, фруктоўніцы, падносы невялікія, пляценне простае і выразнае.

Характэрна, што ўсе гэтыя майстры з традыцыямі народнага мастацтва звязаны самым непасрэдным чынам. Адны з іх маюць продкаў — саломапляцельшчыкаў, другія добра памятаюць традыцыі рамяства, якое бытавала ў родных мясцінах. Для такіх майстроў развіццё ранейшых дасягненняў саломапляцення — натуральны і арганічны занятак, творчыя пралікі рэдкія і нехарактэрныя, а вырабы выяўляюць прамыя сувязі з традыцыйнымі.

Разам з тым шырокая папулярнасць сучаснага саломапляцення, уяўная лёгкасць авалодання асноўнымі тэхналагічнымі навыкамі прыцягвае ў гэтую галіну мастацтва ўмельцаў, не звязаных з яго традыцыямі. Авалодаўшы асноўнымі тэхнічнымі прыёмамі пляцення, яны механічна вар'іруюць вядомыя ці прыдуманыя «па матывах» колішніх узораў кампазіцыі — насценныя пано, павукі і інш., дзе не патрабуецца асаблівага

мастацкага даравання. Знешне такія вырабы нагадваюць традыцыйныя, што з'яўляецца важкім аргументам для іх аўтараў, але арганічная пераемнасць у іх адсутнічае. «Мудрая прастата і мэтазгоднасць твораў народнага мастацтва, — справядліва адзначае І.Багуслаўская, — выверaная працай і вопытам многіх пакаленняў народных майстроў, недасведчаным людзям уяўляецца настолькі лёгка дасягальнай, што выклікае жаданне тут жа даказаць гэтую лёгкасць»[45]. Аднак сапраўднае, творчае прадаўжэнне традыцый — зусім не механічны паўтор формаў вырабаў, дэкору, кампазіцыі, прыёмаў і навыкаў апрацоўкі матэрыялу. Авалоданне традыцыяй — не фармальнае, знешняе перайманьніцтва, а працэс эмацыянальнага творчага ўвасаблення, у выніку якога ствараецца цэласны мастацкі вобраз[46].

Такім чынам, сучаснае саломапляценне, гэты дзівосны феномен мастацкай культуры Беларусі, з'яўляецца натуральным развіццём народнага мастацкага вопыту. У яго аснове — традыцыйная аграрна-абрадавая пластыка, рэчы утылітарнага і дэкаратыўнага прызначэння, лепшыя дасягненні якіх яшчэ ў канцы 18 — пачатку 19 стагоддзя ўвасобіліся ва унікальныя ў сусветным мастацтве ўзоры саломапляцення манументальна-дэкаратыўнага характару — іканастасы сельскіх цэркваў Палесся.

Увабраўшы, пераасэнсаваўшы і перапрацаваўшы вопыт папярэднікаў, сучасныя майстры саломапляцення змаглі выйсці на новы, значна больш высокі ўзровень у гэтай галіне творчасці: ад умоўна-сімвалічных вырабаў аграрна-абрадавага прызначэння і досыць простых па форме цацак да сапраўдных твораў мастацтва. Змяніўся не толькі характар, але і арыентацыя сучасных вырабаў: і стваральнікі, і спажыўцы іх — галоўным чынам гараджане. Колішняя хатняя чыста сялянская вытворчасць стала развітым промыслам. Аднак усе гэтыя асаблівасці не даюць падставы гаварыць пра адрыў сучаснага саломапляцення ад традыцый, у лепшых работах майстроў адчуваецца трывалая аснова — ці прама прадоўжаная і развітая, ці апасродкаваная.

К.Русаковіч. Дыванок «Алені». 1984. Сацін, салома, аплікацыя. Рухава Старадарожскага раёна.

АПЛІКАЦЫЯ САЛОМАЙ ПА ДРЭВЕ І ТКАНІНЕ

Салома выкарыстоўвалася не толькі для пляцення, але і для аплікацыі, якой аздаблялі драўляныя куфэркі, шкатулкі, сальнічкі, рамкі для люстэркаў і фотаздымкаў, а таксама дэкаратыўныя дыванкі і пано на тканіне. Разрэзаныя ўздоўж саломінкі разгладжвалі, наразалі палоскамі, ромбікамі, квадрацікамі, з якіх выклейвалі разнастайныя геаметрычныя ці стылізаваныя раслінныя, зааморфныя і іншыя ўзоры. На таніраванай у чорны ці карычневы колер паверхні драўлянага вырабу ці на чорнай тканіне арнамент з залацістай ці падфарбаванай саломы глядзіцца надзвычай выразна і эфектна.

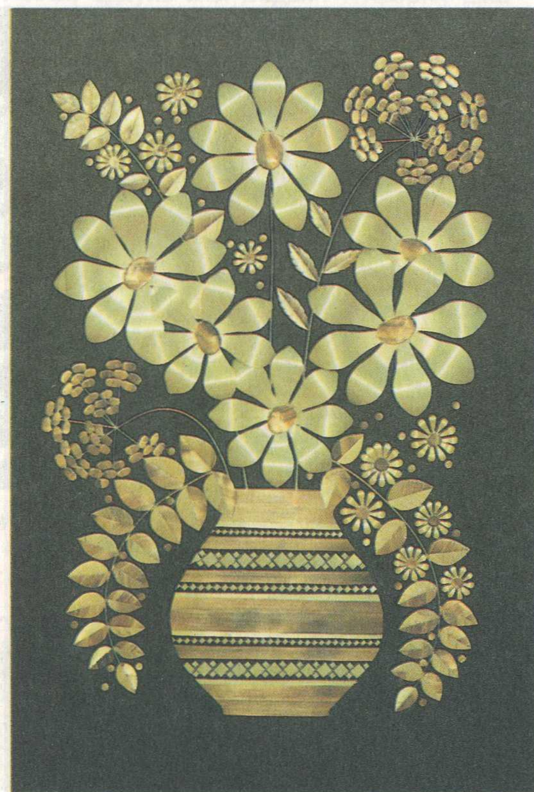
У адрозненне ад аб'ёмнага саломапляцення, якое мае старажытныя карані ў аграрна-каляндарнай абраднасці, аплікацыю, відаць, можна лічыць адносна позняй з'явою дэкаратыўнага характару, звязанай з парэформеннымі зменамі ў народным побыце, са з'яўленнем у традыцыйным інтэр'еры вырабаў яўна дэкаратыўнай накіраванасці — роспісу па дрэве і тканіне, папяровых выцінанак, дэкаратыўных тканін і інш.

Пра характар пашырэння гэтага віду народнага мастацтва ў славянскіх і іншых народаў Еўропы меркаваць цяжка, паколькі звестак пра яго ні ў этнаграфічнай, ні ў мастацтвазнаўчай літаратуры амаль не сустракаецца. Верагодна, аплікацыя спарадычна сустракалася ў розных народаў, набыўшы пашырэнне прыблізна ў адзін час, прычым хутчэй за ўсё без якіх-небудзь узаемаўплываў, паколькі земляробчыя народы кожны самастойна маглі звярнуць увагу на дэкаратыўныя якасці разгладжаных саломінак. Напрыклад, досыць простым саламяным узорам ужо ў канцы 19 ст. аздаблялі лубяныя вырабы ў Карэліі[47]. У той жа час выдатна аздобленая аплікацыяй мэбля першай паловы 19 ст. ў Славакіі сведчыць пра яўна больш развітыя традыцыі гэтага віду мастацтва[48].

На Беларусі самыя старыя вырабы, аздобленыя аплікацыяй з саломы, — сальнічка і

К.Русаковіч. Дыван «Букет». 1983. Сацін, салома, аплікацыя. Рухава Старадарожскага раёна.

Р.Раманеня. Пано. 1995. Кардон, салома, аплікацыя. Салігорск.

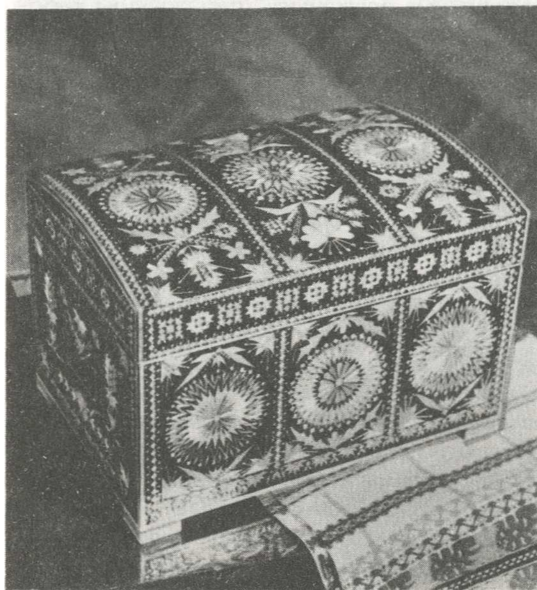


карабок для запалак канца 19 — пачатку 20 стагоддзя з калекцыі Е.Раманава (Дзяржаўны музей этнаграфіі ў Санкт-Пецярбургу), якія паходзяць з цэнтральнага і ўсходніх рэгіёнаў. Мяркуючы па характары дэкору, ён прадстаўляе ўжо даволі развіты ўзровень, хоць наўрад ці гэты від народнага мастацтва ў Беларусі быў вядомы раней сярэдзіны 19 ст. У 1-й палове 20 ст. ён быў пашыраны паўсюль, у некаторых выпадках набыў характар промыслу. Па сведчанні інфарматараў, яшчэ і ў першыя пасляваенныя гады на рынках можна было купіць рамку ці сальнічку, аздобленую саламянымі ўзорамі. Паўсюль бытавалі і насценныя дыванкі з аплікацыяй.

Тэхналогія аплікацыі па дрэве і тканіне, а адсюль і характар дэкору прыкметна адрозніваюцца між сабою. На драўляных вырабах — куфэрках, шкатулках, сальнічках, рамках — узор з кавалачкаў саломінак наклейваўся прама на іх плоскія паверхні. Можа падацца дзіўным падобны характар такога дэкору на вырабах розных народаў, аднак гэтае падабенства тлумачыцца хутчэй за ўсё тэхналагічнымі асаблівасцямі матэрыялу. Вузкая доўгая саламяная стужка з яе ярка выяўленай прамаслойнасцю дазваляе атрымліваць досыць абмежаваны дыяпазон элементаў, з якіх можна набіраць узор: стужкі рознай шырыні і даўжыні, ромбікі, квадрацікі і прамавугольнічкі. Пры ўсёй разнастайнасці камбінацый узоры маюць падобны характар, пераважна геаметрычны. З падоўжаных ромбікаў складваюцца кветачкі на сцяблінцы, ад якой адыходзяць лісточкі з такіх жа ромбікаў. Гэты матыў у разнастайных варыянтах паўтараецца як па ўсёй Беларусі, так і за яе межамі. З ромбікаў кампанавалі каласкі, шматпраменныя разеткі і інш. Часам салому падфарбоўвалі, затым пакрывалі лакам і для замацавання ўзору на паверхні, і для ўзмацнення кантрасту яго з чорным ці карычневым фонам. Каларыстыка ўзбагачаецца не толькі паліхроміяй, але і размяшчэннем элементаў узору пад рознымі вугламі.

Іншы характар мае аплікацыя па тканіне. Вялікія паверхні патрабуюць буйнага ўзору, чаго не атрымаць з дробных, нарэзаных з

Т.Аляксеева. Скарбонкі. 1995. Дрэва, салома, аплікацыя. Жлобін.



М.Дзехцярэнка. Куфэрак. 1975. Дрэва, салома, аплікацыя. Жлобін.

саломінак элементаў. Саламяныя стужкі папярэдне наклейваюць на паперу, затым з такога набору нажніцамі выразаюць неабходны элемент будучай кампазіцыі і наклейваюць яго на чорную тканіну, нацягнутую на раму. Узор ужо дыктуецца не слаістасцю саломы, а залежыць ад дзеяння нажніцамі, для якіх саламяны набор — матэрыял амаль інертны. Геаметрычная выразнасць саступае месца адвольнасці, таму ў кампазіцыях дываноў пераважаюць раслінныя матывы з нязначнай стылізацыяй, сустракаюцца зааморфныя, арнітаморфныя і інш.

Мяркуючы па ўцалелых узорах дыванкоў даваеннага часу, майстры аддавалі перавагу саломе натуральнага колеру. Залацісты ўзор эфектна кантраставаў з чорнай тканінай, яго элементы, падсыхаючы, злёгку выпучваліся, ствараючы своеасаблівы рэльеф накшталт чаканенага. Кампазіцыі жывыя, шчырыя, непасрэдныя, у іх няма жорсткай дакладнай лініі. Малюнак падаецца плоскасна, у найбольш выгадным ракурсе, дэталі абагульненыя. У некаторых работах адчуваецца самадзейны пачатак, што пры адноснай маладосці гэтага віду мастацтва нядзіўна, але ў большасці выпадкаў адчуваецца высокая мастацкая культура, якая спалучае ў сабе дасягненні як уласна аплікацыі, так і іншых відаў народнага мастацтва.

Заўважаюцца некаторыя адрозненні ў кампазіцыі дыванкоў з розных рэгіёнаў. На паўночным захадзе Беларусі пераважалі сіметрычныя кампазіцыі з актыўным уключэннем зааморфных матываў: аленяў, вавёрак, птушак. Адчуваецца прыкметны ўплыў вышываных і маляваных дываноў, пашыраных у гэтым рэгіёне. Пераважаюць кампазіцыі з ухілам у сюжэтна-тэматычны бок: зямля з траўкай, дрэва ў цэнтры, два алені па баках і г.д. Кампазіцыі разрэджаныя, не заўсёды ўпэўненыя, паколькі такія творы не мелі характару промыслу, заставаючыся хатнім заняткам.

Крыху іншы характар аплікацыі на паўднёвым усходзе Беларусі. Кампазіцыі тут звычайна замкнёныя. Дыван мае акаймоўку з разетак, раслінных парасткаў, вінаградных гронак, кветак і інш. У цэнтры — букет, вянок ці дзве павернутыя адна да адной фігуркі аленяў, вавёрак, галубоў. Узоры звычайна паліхромныя. Выразныя, дакладныя, нібыта гранёныя, стылізаваныя сілуэты фігур, іх гучны колер, што ззяе на чорным фоне, кампазіцыйная завершанасць, удала знойдзеныя суадносіны масаў і колеру ствараюць уражанне рэдкага і каштоўнага вырабу. Такія дываны ўносілі ў інтэр'ер гучны, мажорны акорд, гарманіруючы з паліхромнай гладзевай вышыўкай, дэкаратыўнымі тканінамі і інш. Найбольш умелыя майстрыхі выконвалі заказы цэлага наваколля ці сваёй вёскі. Такім чынам, можна гаварыць аб прамысловым характары аплікацыі і выпрацоўцы тыповых прыёмаў дэкору і характару кампазіцыі.

У сваім натуральным выглядзе гэты промысел і сёння яшчэ жыве ў некаторых вёсках Старадарожскага, Любанскага, Слуцкага раёнаў. Асабліва вылучаюцца работы К.Русаковіч (в.Рухава Старадарожскага раёна). Яе творчасць — бадай, вяршыня ў гэтай галіне народнага мастацтва. Таленавітая майстрыха давяла мастацтва аплікацыі саломай па тканіне да гранічнай дасканаласці. Ёсць сярод яе твораў і маленькія дыванкі з аленямі ці букетамі, але асаблівай прыгажосцю вызначаюцца вялікія, здольныя зрокава «трымаць» не толькі адну сцяну, але і ўвесь інтэр'ер. Кампазіцыі жывыя, рукатворныя, кожны раз новыя і сведчаць пра несумненны талент майстрыхі.

Промысел па вырабе драўляных рэчаў, аздобленых аплікацыяй, перажыўшы кароткачасовы росквіт у пасляваенныя гады, неўзабаве стаў прыкметна занепадаць, аднак яго традыцыі знайшлі ўдалы працяг на дзяржаўным узроўні. Адраджэнне промыслу і яго развіццё звязана са Жлобінскай фабрыкай інкрустацыі[49], адкрытай у 1961 г. на базе цэха. Ініцыятарамі арганізацыі промыслу былі мясцовая майстрыха В.Дзехцярэнка, якая добра ведала традыцыі беларускага народнага мастацтва, і М.Дзехцярэнка, што прыехаў з Украіны, дзе таксама вядомая аплікацыя саломай па дрэве. Традыцыі гэтага віду мастацтва і ўзялі майстры за аснову сваіх вырабаў. Яны распрацавалі тэхналогію афарбоўкі і наклейвання саломы, прыдумалі ўзоры вырабаў, галоўным чынам куфэркі розных формаў.

На першым этапе распрацоўкі майстры не заўсёды вызначаліся цэласнасцю і арганічнасцю, капіруючы ў мініяцюры форму вясельных куфраў. Складаны паліхромны дэкор з саламяных квадрацікаў і ромбікаў амаль цалкам пакрываў паверхню і вызначаўся працаёмістасцю выканання. Не заўсёды дасягалася арганічнасць і мастацкая цэласнасць вырабаў, дэкор часам імітаваў

малюнак традыцыйных тканін. Аднак настойлівыя пошукі майстроў, удумлівае засваенне народнай арнаментыкі і творчае пераасэнсаванне яе традыцый на новых матэрыялах дазволілі ім значна ўдасканаліць узоры, дабіцца цэласнасці і лаканізму дэкору — варыяцый геаметрычных і стылізаваных раслінных формаў — ромбікаў, квадрацікаў, разетак і інш.

Калі падобны напрамак жлобінскага промыслу можна лічыць натуральным працягам гэтага віду народнага мастацтва, то вырабы сюжэтна-тэматычнага характару выклікаюць спрэчныя адносіны. Куфэркі і пано з птушкамі, жывёламі, бытавымі сцэнкамі, помнікамі архітэктуры і інш. гэткія ж тэхнічна бездакорныя, як і арнаментальныя, кампазіцыя іх завершаная і дакладная, аднак гэтыя работы не кранаюць шчырасцю і непасрэднасцю, уласцівымі творам традыцыйнага народнага мастацтва з іх жывым адвольным малюнкам. У работах адчуваецца не столькі народны пачатак, колькі прынцып геаметрызацыі, характэрны для прафесійнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва 60-х гадоў.

Прыкметны ўплыў на гэты працэс аказала творчасць прафесійнага мастака У.Басалыгі, які з канца 60-х гадоў займаўся распрацоўкай узораў для Жлобінскай фабрыкі. Абапіраючыся на вопыт народных майстроў і ўласную прафесійную падрыхтоўку, мастак стварыў шэраг дэкаратыўных пано ў тэхніцы аплікацыі саломай па дрэве. Характэрная асаблівасць гэтых твораў — ярка выяўленая дэкаратыўнасць і арнаментальнасць, дасягнутая геаметрызацыяй малюнка, своеасаблівым драбленнем яго на шэраг арнаментальных дэталяў, увядзеннем дэкаратыўных матываў, характэрных для ткацтва, разьбы, вышыўкі. Зааморфныя матывы ў работах «Белавежскі асілак», «Палескі матыў», «Белавежская пушча» набываюць сімвалічнае значэнне. Аўтар пазбег ілюстрацыйнасці або падробкі пад наіўна-рэалістычны характар твораў народных майстроў, распрацаваў уласную стылістыку.

Вытрыманыя ў адзіным лаканічным стылі,

Пляцельшчык А.Белановіч з Шахноўшчыны Стаўбцоўскага раёна. 1982.

Ф.Сярпейка. Кошыкі. 1930-я гады. Лаза, пляценне. Цюпішкі Ашмянскага раёна.

пано У.Басалыгі арганічна ўключыліся ў інтэр'ер тых часоў з яго строгімі геаметрычнымі формамі. Аднак яны былі хутчэй унікальнымі станковымі творамі, чым узорамі, якія маглі б вызначыць напрамак народнага промыслу. Сапраўдная народная трактоўка матываў у аплікацыі ўсё ж іншая, больш жывая і непасрэдная. Стылізацыя характэрная і для яе, але ў аснову пакладзены прынцып наіўнага рэалізму, няма гранічнай геаметрызацыі, прыкметнае імкненне да арнаментальнасці, малюнак больш пластычны.

З канца 60-х гадоў узоры для фабрыкі пачынае распрацоўваць таксама прафесійны мастак В.Котаў. Ён імкнецца абапірацца на мясцовыя традыцыі, перапрацоўваць іх у адпаведнасці з патрабаваннямі сучаснасці. Яго серыі куфэркаў і шкатулак па характары блізкія да работ М. і В.Дзехцярэнкаў, аднак мастак смялей абыходзіцца з народным арнаментам, актыўна ўводзіць касмагенічныя матывы, выявы птушак, жывёл, чалавека. Дэкаратыўныя пано В.Котава тэматычна блізкія да работ У.Басалыгі, аднак у іх адсутнічае залішняя геаметрызацыя. Кампазіцыі больш свабодныя, тэхніка аплікацыі шчыльнейшая, без знарочыстага драблення фігур.

У 70-я гады промысел перажывае перыяд пошукаў новых прыёмаў дэкору і формаў вырабаў. Попыт на традыцыйныя шкатулкі і куфэркі крыху знізіўся, неабходна было шукаць выхад у новых формах вырабаў і стылістыцы іх аздаблення. Адзін з напрамкаў пошукаў ішоў па шляху адмаўлення ад састарэлых формаў і залішняй паліхроміі. Знікаюць розныя выступы і выпукласці, надуманыя падстаўкі, формы набываюць лаканічныя абцякальныя абрысы. Максімальна выяўляецца натуральная прыгажосць саломы, для ўзбагачэння колеравай палітры яна злёгку прыпальваецца, што дае разнастайныя адценні — ад залаціста-жоўтага да карычневага. Своеасабліваe ўзбагачэнне каларыстыкі дасягаецца і размяшчэннем саломінак пад рознымі вугламі. Падфарбаваная салома ўводзіцца вельмі далікатна.

Адначасова пошукі ішлі і па шляху абнаўлення асартыменту. Акрамя куфэркаў, шкатулак і пано фабрыка стала выпускаць віншавальныя адрасы, падстаўкі пад календары, а на пачатку 80-х гадоў з'явіўся шэраг узораў кухонных камплектаў, сальнічак, кантэйнераў для хлеба, набораў для спецый і г.д. З'яўленне гэтых вырабаў звязана з папаўненнем калектыву фабрыкі маладымі мастакамі Т.Аляксеевай, Г.Мастачавой, З.Паплаўскай. Яны актыўна прадаўжаюць і развіваюць пачатыя В.Котавым пошукі ў галіне стварэння насценных дэкаратыўных пано сюжэтна-тэматычнага характару, якія займаюць сёння значны працэнт у прадукцыі фабрыкі. Дыяпазон сюжэтаў досыць шырокі: памятныя даты, архітэктурныя помнікі, казачныя і фальклорныя вобразы, бытавыя сцэнкі і інш. Мастакі адмовіліся ад знарочыстай геаметрызацыі і драблення, характэрных для 60-х гадоў. Шчыльна запоўненыя, мякка абмаляваныя масы спалучаюцца з дробнымі арнаментальнымі дэталямі, якія пазбаўляюць кампазіцыі сухаватасці, статычнасці і замкнёнасці.

Як відаць, напрамак развіцця промыслу ў Жлобіне ішоў па шляху паступовага адыходу ад прынцыпаў і характару традыцыйнага народнага мастацтва і набліжэння да нормаў, прынятых у прафесійным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Няўхільнае пашырэнне промыслу вымусіла паставіць яго на паток, дзе стварэннем узораў займаюцца прафесійныя мастакі, а тыражаваннем — майстры-выканаўцы. Тэхнічны і мастацкі ўзровень вырабаў бездакорны, аднак яны нярэдка трацяць вартасці народнага мастацтва, у лепшым выпадку ўяўляючы вырабы «па матывах» яго.

Тым не менш трэба адзначыць, што ў параўнанні з іншымі промысламі, арганізаванымі на дзяржаўнай аснове, шлях развіцця жлобінскай аплікацыі можна лічыць у цэлым прымальным. Нягледзячы на розныя выдаткі арганізацыйнага і творчага характару, промысел захоўвае сваё аблічча, новыя ўзоры ў большасці выпадкаў уяўляюць сабой арганічны працяг мясцовых традыцый у гэтай галіне народнага мастацтва.

ПЛЯЦЕННЕ З ЛАЗЫ

Пляценне з такога даступнага, які амаль не патрабуе апрацоўкі, матэрыялу з'яўляецца адным са старажытных заняткаў чалавека, што папярэднічалі ткацтву ці апрацоўцы металу і не патрабавалі спецыяльнага абсталявання. Пляценне вядомае, відаць, паўсюль, дзе расце лаза, у тым ліку практычна ўсім еўрапейскім народам. Багатыя

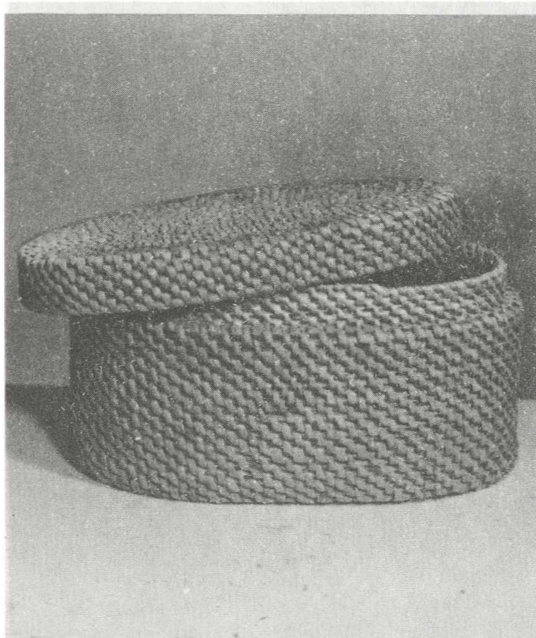
гэтым матэрыялам і землі Беларусі (асабліва Паазер'е і Палессе), дзе расце да 20 відаў лазы. Таму лозапляценне было не толькі паўсюдным хатнім заняткам, але і развітым промыслам, асабліва ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя.

У адрозненне ад вырабаў з саломы, большасць з якіх выконвала ролю аграрнаабрадавай сімволікі, лозапляценне цалкам засноўвалася на задавальненні бытавых патрэбаў. Бытавая мэтазгоднасць дыктавала развіццё тых ці іншых формаў — ад буйных (сцены пабудоў, агароджы) да дробных, часта выплеценых з ювелірнай дакладнасцю і прызначаных для утылітарна-дэкаратыўных мэтаў у народным побыце. У апошнім выпадку нярэдка скарыстоўвалі гнуткія, тонкія і доўгія карані хваёвых дрэў, пляценне з якіх вядомае многім народам лясной паласы Еўропы.

Разнастайныя былі і спосабы пляцення: ад простага і досыць грубага ў плятнях і вырабах гаспадарчага прызначэння да адмысловага і тонкага ў дробных рэчах дэкаратыўна-прыкладнога характару. Нярэдка ў такіх вырабах чаргавалі белую, ачышчаную ад кары лазу з неачышчанай, што стварала прыгожы паліхромны малюнак пляцення.

Разнастайнасцю вызначаліся і тэхнічныя прыёмы пляцення. Найбольш пашыранае і, відаць, старажытнейшае простае (крыжовае) пляценне, калі рад раўнамерна размешчаных дубцоў пачаргова пераплятаецца танчэйшымі дубчыкамі. Атрымліваецца адносна раўнамерны крыжападобны малюнак. Калі дубцы асновы даволі тоўстыя, на плеценай паверхні ўтвараюцца своеасаблівыя рэбры, і тэхніка ўмоўна можа быць названа рабрыста-крыжовай. Большасць бытавых і утылітарна-дэкаратыўных вырабаў пляці менавіта такой тэхнікай. Калі дубцы не толькі пераплятаці стойкі асновы, але і перавіваліся між сабою, атрымлівалася пляценне «вяровачкай», якое ў залежнасці ад колькасці дубцоў давала досыць разнастайныя варыянты з арыгінальным дэкаратыўным малюнкам паверхні. Такую тэхніку выкарыстоўвалі не толькі для дробных рэчаў мастацкага характару, але нават і ў буйных вырабах, звязаных з архітэкту-

А. Б е л а н о в і ч. Карзіны. 1982. Сасновая лучына, пляценне. Шахноўшчына Стаўбцоўскага раёна.



Каробка. Пачатак 20 ст. Лаза, пляценне. Збляны Лідскага раёна. МСБК.

рай. Так, на Беларуска-Украінскім Палессі, Валыні і г.д. сваім маляўнічым выглядам вылучаюцца плятні, што агароджваюць сядзібы. Яны прыгожыя не толькі сваім арнаментальным пляценнем «касіцамі», але і ўласцівасцю мяняць каларыстыку ў залежнасці ад асвятлення і нават пары году.

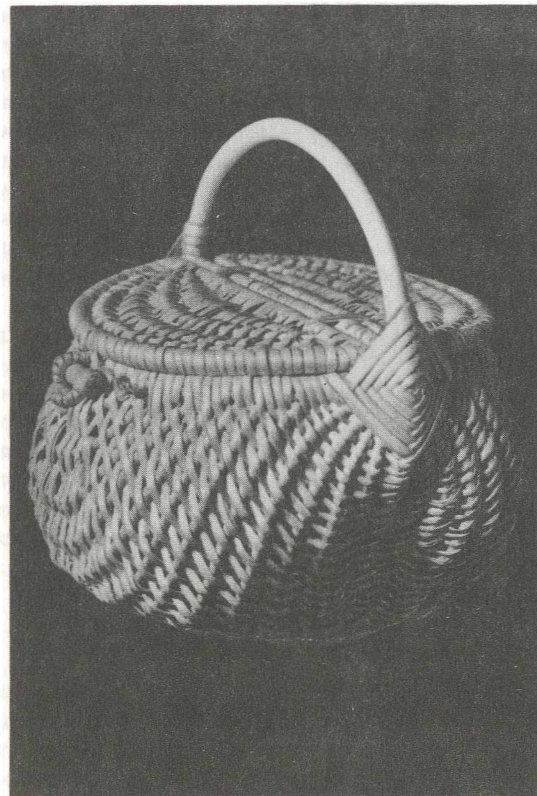
Выкарыстоўваліся і розныя іншыя тэхнікі пляцення, якія можна лічыць разнавіднасцямі ўжо названых. Яны ўзбагачалі малюнак паверхні, дазвалялі дабівацца спалучэння ў адным вырабе разнастайных фактур. Асаблівай разнастайнасці яны дасягаюць у канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя, калі прамысловы характар гэтага рамяства вымушаў майстроў разнастаіць і ўдасканальваць прыёмы пляцення. Несумненны ўплыў аказалі таксама розныя школы і майстэрні, дзе навучалі рамяству пляцення. Мяркуючы па літаратурных крыніцах і рэчавых матэрыялах, гэтыя прыёмы былі універсальныя на значных тэрыторыях Еўропы.

Такая ж універсальнасць характэрная і для формаў вырабаў. Калі прастата і акругласць формаў саламянага начыння ў многіх народаў дыктавалася тым, што на рэзкіх пераломах зніжалася трываласць матэрыялу, то ў рабоце з лазой такія круглявыя і простыя формы выклікаліся яе пругкасцю. Таму гаспадарчае начынне па сваіх формах простае і лаканічнае як на ўсёй тэрыторыі Беларусі, так і за яе межамі.

Найбольш пашыраныя ў народным побыце, у тым ліку і ў наш час, разнастайныя кошыкі для пераноскі садавіны, гародніны, збору ягад, грыбоў і інш. Іх форма блізкая да палавінкі шара, для большай устойлівасці крыху сплошчаная каля дна. Вар'іраванне гэтай формы надае кошыкам некаторыя рэгіянальныя асаблівасці. У большасці выпадкаў кошык у плане авальны, выцягнуты ўздоўж дужкі. На Заходнім Палессі яго форма, наадварот, прыкметна расшыраецца ў бакі, набліжаецца да прамавугольніка, дно амаль плоскае. Лаза звычайна ачышчана ад кары (акораная), у той час як у іншых рэгіёнах Беларусі кошыкі звычайна плятуць з неакораных дубцоў простай крыжовай тэхнікай.

В.С т а ш к е в і ч. Кошыкі. 1987. Лаза, пляценне. Мінск.

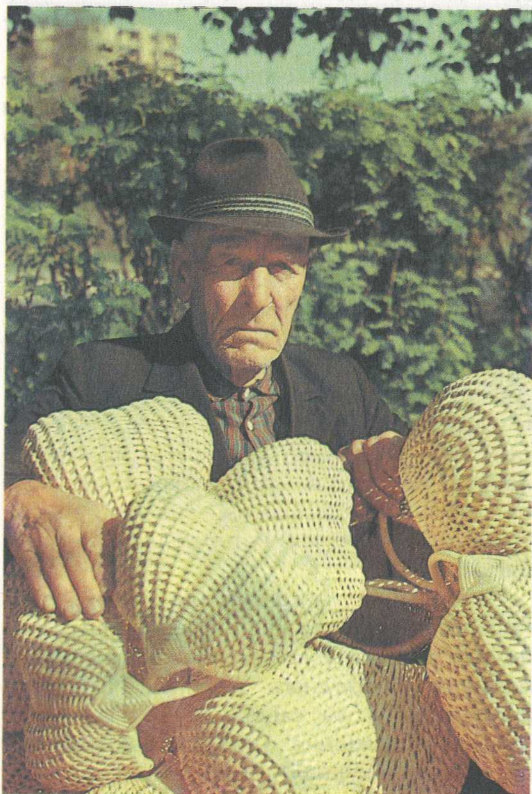
В.С т а ш к е в і ч. Кошык. 1982. Лаза, пляценне. Мінск.



Форма кошыка, якая дыктуецца перш за ўсё чыста практычнымі меркаваннямі — трываласцю, лёгкасцю, надзейнасцю, — паслужыла асновай для стварэння разнастайных вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння. Больш старанна падбіраючы дубцы, вар'іруючы іх таўшчыню і колер, карыстаючыся разнастайнай тэхнікай пляцення, стваралі розныя па формах, вельмі зграбныя кошычкі, куфэркі, каробкі для рукадзелля, збірання ягад, захавання рэчаў у дарозе і інш. Звычайная форма кошыка давала досыць значныя варыянты: падоўжаныя, расшыраныя, сплошчаныя, з перагародкамі, вечкамі, дзвюма ручкамі, дэкаратыўна аплеценымі лазовай стужкай і інш. Рабрыста-крыжовая тэхніка дапаўнялася пляценнем касіцамі, дэкаратыўныя палосы якіх ажыўлялі крыху аднастайную фактуру сценак або афармлялі краі вырабаў.

Асаблівай разнастайнасцю формаў і дэкору вызначаюцца вырабы розных майстэрняў і школ, якія з канца 19 ст. адкрываюцца ў розных кутках Беларусі, галоўным чынам у мястэчках і гарадах: Гомелі, Магілёве, Суражы і інш. Утылітарна-дэкаратыўныя вырабы з лазы з іх адмысловымі формамі, што аказаліся блізкія стылю «мадэрн», набываюць шырокую папулярнасць у мяшчан. Таму многія вырабы майстэрняў, арыентаваныя ў першую чаргу на гарадскога спажыўца, трацяць традыцыйную лаканічнасць і прастату, набываючы некаторую вычварнасць і манернасць у духу часу. Асабліва гэта відаць на выставачных вырабах, перш за ўсё мэблі, якая дзіўным чынам спалучала ў сабе барока, ампір, «мадэрн»[50]. Верагодна, гэткі ж характар мелі і плеценыя кузавы вазкоў, якімі славіліся Лахва і Давыд-Гарадок[51]. У Лахве на пачатку 20 ст. была нават адкрыта фабрыка плеценай мэблі[52].

Дзейнасць майстэрняў і школ па пляценні адыграла досыць супярэчлівую ролю ў станаўленні промыслу. З аднаго боку, нельга не адзначыць прыкметнае ўзбагачэнне формаў традыцыйных вырабаў і прыёмаў пляцення, якімі ахвотна авалодвалі народныя майстры. Гэта не магло не адбіцца на характары народнага рамяства ў цэлым



Лозапляцельшчык В.Сташкевіч з Мінска. 1987.

Лозапляцельшчык А.Лук'янец з Рубяжа Браслаўскага раёна. 1984.

становуча. У той жа час традыцыі лозапляцення моцна зніveліраваліся і размыліся не толькі гарадскімі густамі і ўплывамі, але і разнастайнымі дасягненнямі інтэрнацыянальнага характару, што распаўсюджваліся праз школы і майстэрні, а таксама дзякуючы розным дапаможнікам па пляценні. Гэты ўзаемаабмен з аднаго боку паміж горадам і вёскай, з другога — паміж традыцыямі беларусаў і іншых народаў выклікаў значную універсалізацыю формаў і дэкору плеценых вырабаў, што ў значнай ступені прыкметна і сёння, асабліва ў прадукцыі прадпрыемстваў мастацкіх промыслаў.

Традыцыі лозапляцення, практычна не перапыняючыся, працягваюцца і ў наш час, хоць у сваім натуральным выглядзе промысел бытуе не так шырока, як раней, калі лозапляценнем нярэдка займаліся цэлымі вёскамі. Сёння гэта занятак асобных майстроў, носьбітаў традыцый калісьці пашыранага промыслу. Паколькі лёгкае, зручнае плеценае начынне ў некаторых выпадках не мае сабе раўназначнай замены (асабліва для садавіны, грыбоў, ягад), майстры-лозапляцельшчыкі не толькі задавальняюць заказы наваколля, але і забяспечваюць патрэбы мясцовых рынкаў. Аднак дыяпазон вырабаў нешырокі, асноўны від прадукцыі — кошыкі для бульбы простых традыцыйных формаў.

Разам з тым многія майстры імкнуцца спалучаць утылітарныя якасці вырабаў з дэкаратыўнымі, асабліва калі гэта звязана з выставачнай дзейнасцю. Рабрыста-крыжовая тэхніка дапаўняецца іншымі відамі пляцення, акораныя дубцы спалучаюцца з неакоранымі, ствараючы прыгожыя дэкаратыўныя паясы. Асаблівай зграбнасцю вызначаюцца вырабы В.Сташкевіча з Мінска (1909—1990), які працаваў па заказах Мастацкага фонда. Яго кошычкі розных памераў, выплеценыя з акораных дубцоў лазы, арганічна спалучаюць утылітарныя і мастацкія функцыі. І хоць дэкаратыўнасць у гэтых вырабах прыкметна пераважае, дасягаецца яна не распрацоўкай новых ці спалучэннем розных вядомых прыёмаў пляцення і ўскладненнем формаў, а гранічным удасканаленнем традыцыйных. Майстар выкарыстоўваў толькі самую простую і даўно вядомую тэхніку пляцення — рабрыста-крыжовую, аднак выконваў яе з ювелірнай дакладнасцю і дасканаласцю, старанна падбіраючы акораныя дубчыкі. Формы кошычкаў простыя, але зграбныя і дасканалыя.

А.Лук'янец. Мэбля. 1984. Лаза, пляценне. Рубеж Браслаўскага раёна.

Прамы працяг народных традыцый лозапляцення быў на першым этапе характэрны для промыслу, адроджанага ў 60-я гады на фабрыках мастацкіх вырабаў. Напрамак быў узяты правільны. Мясцовыя народныя майстры-лозапляцельшчыкі, запрошаныя да супрацоўніцтва з фабрыкамі непасрэдна ў цэхі ці ў якасці надомнікаў, заняліся вырабам традыцыйных ці злёгку мадэрнізаваных рэчаў, якія маглі знайсці выкарыстанне ў сучасным побыце. Набылі пашырэнне кошычкі розных формаў і памераў, фруктоўніцы, латкі, падносы, карабы і інш. Некаторыя з гэтых формаў у колішнім народным побыце не сустракаліся, аднак, створаныя патомнымі народнымі майстрамі на аснове традыцый, з'явіліся натуральным іх працягам.

Найбольшай арганічнасцю вызначаўся промысел на Гродзенскай фабрыцы. Асноўная заслуга ў гэтым яго заснавальніка, патомнага народнага майстра Н.Ліцюка. Валодаючы ўсімі вядомымі на Панямонні тэхнікамі пляцення (рабрыста-крыжовай, паслойнай, ажурнай), ён не толькі адрадзіў

традыцыйныя формы вырабаў, але і стварыў новыя, цалкам заснаваныя на традыцыях. Яго вырабы вызначаюцца прастатой і логікай формаў, мастацкі бок іх падкрэсліваецца спалучэннем розных гатункаў лазы, выяўленнем прыроднай прыгажосці матэрыялу, вар'іраваннем тэхнік пляцення. Такімі ж якасцямі вызначаюцца работы вучаніц Н.Ліцюка — Г.Галабурды і В.Драчылоўскай. Іх пошукі ў галіне формаў і дэкору больш смелыя, хоць такое наватарства заснавана на мясцовых традыцыях і выяўляе прамы іх працяг. Аднак у іх часцей бываюць і творчыя пралікі, выкліканыя перш за ўсё неабходнасцю выкарыстоўваць штучныя матэрыялы, змяншаць колькасць гатункаў лазы і іншымі прычынамі вытворчага характару, якія сталі праяўляцца ў промысле ўжо ў 70-я гады.

Адначасова промысел лозапляцення ўзнік пры Мазырскай фабрыцы. Народныя майстры В.Карніенка і С.Прышчэпа творча прадоўжылі і развілі традыцыі лозапляцення Усходняга Палесся, у якіх прыкметныя ўплывы суседняй Украіны. Простую паслойную і вяровачную тэхнікі пляцення В.Карніенка дапоўніў пляцёнкамі з балотнай травы-сітніку, што ўзбагаціла вырабы ў дэкаратыўных і каларыстычных адносінах. Традыцыйнае вяровачнае (у дзве пары дубцоў) пляценне па краях вырабаў надае ім канструкцыйную трываласць і адначасова стварае ярка выяўлены дэкаратыўна-мастацкі акцэнт. У С.Прышчэпы дэкаратыўнасць часта выходзіць на першы план, яго вырабы больш ажурныя, аснову канструкцыі ствараюць дугападобныя дубцы, умацаваныя ля дна вырабаў.

Непасрэднай сувяззю з традыцыямі вызначаецца і прадукцыя промыслу ў Гомелі. У 60—70-я гады тут склаўся добры калектыў патомных майстроў-пляцельшчыкаў (Ф.Шкваркоў, А.Цытракова, І.Клыч, П.Сілакова і інш.). На першым этапе развіцця промыслу вырабы па формах, дэкору і прыёмах пляцення мала чым адрозніваліся ад мазырскіх, паколькі засноўваліся на традыцыях аднаго і таго ж рэгіёна. Дэкаратыўныя якасці ствараліся за кошт выяўлення натуральнай прыгажосці розных гатункаў

Фруктоўніцы. 1985. Лаза, пляценне. Мазырская фабрыка мастацкіх вырабаў.

Карзінкі. 1985. Лаза, пляценне. Гродзенская фабрыка мастацкіх вырабаў.

лазы і спалучэння традыцыйных тэхнік пляцення — рабрыста-крыжовай і паслойнай. Пастаянныя патрабаванні абнаўлення асартыменту вылучылі на першы план узоры, створаныя майстрамі, якія актыўна засвойвалі новыя, больш разнастайныя прыёмы пляцення, нярэдка перанятыя з розных дапаможнікаў, у тым ліку і замежных выданняў. Паўтараецца сітуацыя, характэрная для канца 19 — пачатку 20 стагоддзя, калі лозапляценне развівалася пры розных майстэрнях і школах.

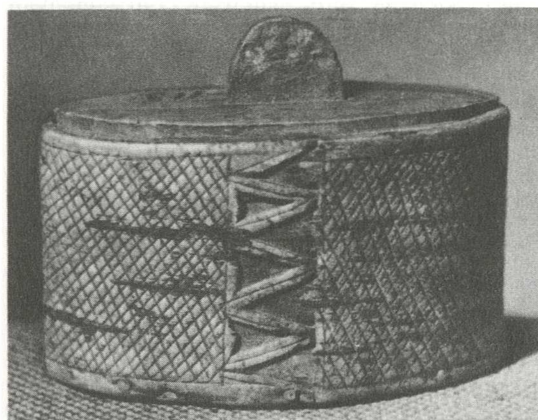
Такія тэндэнцыі сталі вызначальныя і на іншых промыслах лозапляцення. Няўхільнае павелічэнне планавых заданняў, патрабаванне пастаяннага абнаўлення асартыменту выклікалі нівеліроўку промыслаў, адыход ад мясцовых народных традыцый. Колькасць майстроў-надомнікаў змяншалася, фабрыкі не былі зацікаўлены ў іх дзейнасці, паколькі прамысловым патрабаванням больш адпавядала творчасць прафесійных мастакоў, якія ахвотней адгукаліся на патрабаванні сучаснасці. Аднак яны не лічылі неабходным трымацца мясцовых традыцый, актыўна пераймалі дасягненні іншых промыслаў як у Беларусі, так і за яе межамі, лягчэй паддаваліся ўплыву розных крыніц інфармацыі, скарыстоўвалі ўзоры з розных выданняў па пляценні і інш. З канца 70-х гадоў узоры вырабаў сталі распрацоўвацца таксама мастакамі Навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі Упраўлення мастацкай прамысловасці Беларусі, якія і ўвогуле не былі звязаны з канкрэтным промыслам. Да таго ж перад усімі промысламі ўзнікла праблема сыравіны. Колькасць гатункаў лазы звузілася, промыслы перайшлі на пляценне толькі з акораных дубцоў, часта вымушаны былі скарыстоўваць пластыкавы шнур.

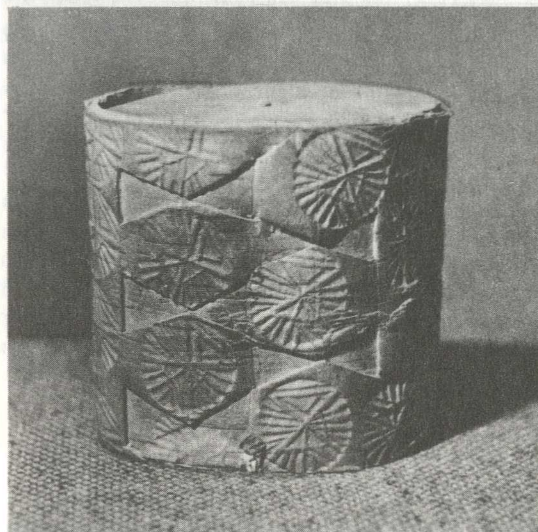
Усе гэтыя абставіны аб'ектыўнага і суб'ектыўнага характару прывялі да таго, што ўжо ў 70-я гады прадукцыя розных промыслаў лозапляцення страціла свае рэгіянальныя асаблівасці. Тэхнічны і дэкаратыўна-мастацкі ўзровень яе ў наш час не выклікае пярэчанняў, аднак ён сумна-аднастайны і не дае магчымасці з першага погляду вызначыць прыналежнасць вырабу да

Сальнічкі. 1930-я гады. Дрэва, скура, бяроста. Альманы Столінскага раёна.

Сальнічка. Канец 19 ст. Дрэва, бяроста, ціснене. Чэрвеньскі раён. ДМЭ.

Табакерка. Канец 19 ст. Дрэва, бяроста, ціснене. Слуцкі раён. ДМЭ.





канкрэтнага промыслу. У многіх выпадках гэтае падабенства і ўвогуле выходзіць за межы рэспублікі. Да таго ж насычэнне рынку плеценымі вырабамі выклікала зніжэнне цікавасці да іх з боку масавага спажыўца, якога рэгіянальныя асаблівасці не надта цікавяць, але ў яго свядомасці ўяўленне пра арыгінальнасць і непаўторнасць твораў народных промыслаў разыходзіцца з рэчаіснасцю: ён бачыць масу аднолькавых рэчаў. Аднак у цэлым некаторыя напрамкі развіцця промыслу, асабліва на першым этапе, можна лічыць натуральным працягам мясцовых традыцый.

ВЫРАБЫ З БЯРОСТЫ

Разнастайныя вырабы з бяросты здаўна вядомыя, бадай, усім народам лясной паласы Еўропы, у тым ліку і беларусам. У змешаных лясах, якія пераважаюць у Беларусі, бяроза — дрэва досыць пашыранае, нарыхтоўка бяросты — занятак непрацаёмкі, ён не патрабуе ні значнага майстэрства, ні спецыяльных інструментаў.

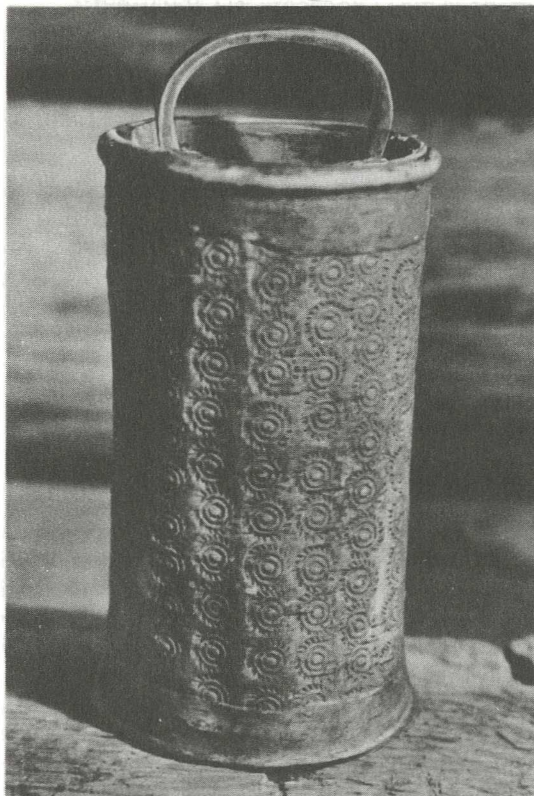
Моцны, прыгожы, лёгкі ў апрацоўцы матэрыял шырока скарыстоўваўся для вырабу разнастайных бытавых рэчаў, у тым ліку і паўсюдна вядомых лапцяў. Улічваючы слабую цеплаправоднасць і адносную стойкасць матэрыялу да вільгаці, берасцяныя стужкі падкладвалі пад ніжні вянец зруба для засцярогі яго ад гніення, імі аплаталі гліняны посуд (Паазер'е). Аднак часцей за ўсё бяроста выкарыстоўвалася для вырабу разнастайнага гаспадарчага начыння: сумак, сальнічак, каробак, табакерак і інш.

Вырабы з бяросты, нават і без дэкору, вызначаюцца прыгожым натуральным колерам і малюнкам матэрыялу. Свежая бяроста — прыемнага зеленавата-ружовага колеру, з часам яна цямнее, набывае цёмна-жоўтае адценне, нагадваючы старажытную косць. Бяроста лёгка рэжацца ў любым напрамку, на ёй можна выціскаць разнастайныя ўзоры простымі штампамі — цвіком, трубачкай, металічнай пласцінкай.

Начынне чыста гаспадарчага прызначэння выраблялі з берасцяных стужак досыць шчыльным шахматным пляценнем. Сярод такіх вырабаў найбольшае пашырэнне мелі плоскія канвертападобныя заплечныя кашалі з адкідным клапанам-вечкам і авальныя ў плане сумкі з дзвюх устаўленых адна ў адну палавінак (вярэнькі), найбольш тыповыя для Беларуска-Украінскага Палесся. Па спосабе пляцення, прызначэнні (зберажэнне і пераноска прадуктаў), знешнім выглядзе такія вырабы практычна не адрозніваюцца ад аналагічных у іншых народаў. Напрыклад, дакладна такія ж заплечныя і наплечныя сумкі шырока бытавалі ў комі-пермякоў, а таксама у рускіх (асабліва на рускай Поўначы), карэлаў і інш.

Многія рэчы выраблялі з цэлых кавалкаў бяросты, знятых са ствала ў выглядзе цыліндрычнай загатоўкі. Яе краі злучалі ў замок: фігурныя выразы аднаго краю ўстаўлялі ў гэткія ж выразы другога. Атрымлівалася не толькі трывалае, але і дэкаратыўнае злучэнне, відаць, універсальнае практычна на ўсёй тэрыторыі Еўропы, дзе бытавалі берасцяныя вырабы. З дошчачак рабілі дно і вечка, у апошняе ўстаўлялі дужку-ручку з дубчыка ці тоўстай лучыны. Такія цыліндрычныя пасудзіны розных памераў (кадобчык, берасцянка), лёгкія, моцныя і прыгожыя,

Берасцянка. 19 ст. Дрэва, бяроста, ціснен-не. Магілёўшчына. НМГК.



шырока скарыстоўваліся для захавання розных сыпкіх і нават вадкіх прадуктаў.

У многіх выпадках такі посуд, а таксама дробныя вырабы утылітарна-дэкаратыўнага характару (каробкі, табакеркі, сальнічкі) аздаблялі рознымі відамі дэкору. У Беларусі не быў вядомы роспіс па бяросце, пашыраны на рускай Поўначы. Практычна ўсе вырабы аздоблены цісненнем — старажытным відам дэкору. Узоры простыя, скамбінаваныя з колцаў, кропак, рысачак, якія набівалі цвічкамі, трубачкай, металічнай пласцінкай. Выкарыстоўвалі спецыяльныя штампы, набраныя з гэтых жа прадметаў. Яны давалі такі ж, але больш раўнамерны і ўпарадкаваны ўзор.

Пра старажытнасць гэтага дэкору сведчыць не толькі прастата яго выканання, але і ў першую чаргу ярка выяўлены геаметрычны характар. Найбольш пашыраны матыў — колца з кропкай ў цэнтры — шырока вядомы па розных драўляных і касцяных вырабах Кіеўскай Русі і заходнярускіх княстваў і таксама па знаходках з сярэдневяковых гарадоў 11—13 стагоддзяў. Ідзе ён яшчэ ад часоў жалезнага веку і з'яўляецца адным з самых пашыраных элементаў салярнай арнаментыкі. Відаць, не менш старажытны і косасеткавы арнамент[53].

Можна было б лічыць цісненне не толькі самым папулярным, але і адзіным відам аздаблення берасцяных вырабаў у Беларусі, калі б не цікавыя звесткі пра работы магілёўскіх майстроў канца 19 ст. ў галіне праразной бяросты: «Майстар узнаўляе на бярозавай кары ўзор, затым, паклаўшы яе на гладкую дошку, выразае гэты ўзор сцізорыкам; малюнак узору залежыць ад фантазіі саматужніка: у большасці выпадкаў паказваюцца птушкі, звяры, дрэвы. Работа атрымліваецца надта выразная і нярэдка досыць тонкая. Матэрыялам для промыслу служыць чыстая бярозавая кара... і, акрамя гэтага, фольга і сталярны клей»[54]. Асартымент вырабаў быў самы разнастайны: чайніцы, цукарніцы, партабакі, шкатулкі, каробкі для запалак, табакеркі, ігольнікі і інш.

На жаль, падобныя рэчы да нашага часу не захаваліся, і немагчыма меркаваць пра іх стылістыку. Калі зыходзіць з апісання, яны былі блізкія па характары да вырабаў шырокавядомага промыслу ў Шамагоддзі каля Вялікага Усцюга (Расія). Хутчэй за ўсё, бытаванне промыслу па вырабе берасцяных праразных рэчаў у Магілёве — з'ява адзінкавая, магчыма, занесеная аднекуль.

У той жа час паўсюль бытавала аздабленне дробных вырабаў (сальнічак, табакерак) нарэзкай зубчыкаў па краях берасцяных стужак. Кожны наступны слой бяросты з зубчастымі краямі рабілі вузейшы, атрымліваўся выраб з выпуклымі сценкамі, суцэльна аздобленымі радкамі зубчастага арнаменту. Відаць, гэта досыць старажытны і пашыраны від дэкору, ён вядомы многім народам, якія захавалі яго старажытныя праявы, — карэлам, комі і інш.

У сучасным народным побыце вырабы з бяросты практычна не сустракаюцца. Не мелі поспеху і спробы заняцца вытворчасцю берасцяных вырабаў на прадпрыемствах мастацкіх промыслаў, хоць такія спробы нельга назваць няўдалымі ці не адпаведнымі традыцыям. Берасцянікі, каробкі, падстаўкі для алоўкаў і іншыя вырабы дэкаратыўнага і сувенірнага прызначэння, аздобленыя традыцыйным штампаваным дэкорам, амаль бездакорныя ў мастацкіх адносінах, аднак, так і засталіся на ўзроўні пошукаў асобных майстроў. Магчыма, прычыну варта шукаць не столькі ў сферы вытворчасці на прадпрыемствах мастацкіх промыслаў, колькі ў тым, што творы беларускіх майстроў не змаглі канкурыраваць з прадукцыяй больш развітага промыслу ў Расіі.

ВЫЦІНАНКІ

У народным мастацтве Беларусі ёсць практычна забытыя яго віды, якія перажылі ў свой час параўнальна кароткі, але яркі росквіт. Рэдкія ўцалелыя ўзоры іх сёння яшчэ можна адшукаць, вывучыць, увесці ў навуковы і культурны ўжытак. На жаль, гэта практычна немагчыма ў адносінах да мала вядомага сёння мастацтва стварэння ўзораў з паперы, што атрымалі назву выцінанак (выразанкі, выразкі, выстрыганкі). У канцы 19 ст. і асабліва ў 1-й палове 20 ст. ажурныя папяровыя ўзоры можна было бачыць практычна ў любым інтэр'еры сялянскага жылля. Новы кароткачасовы росквіт яны перажылі ў пасляваеннае дзесяцігоддзе, затым канчаткова зніклі, пакінуўшы след толькі ў чалавечай памяці. Выразаныя з таннага нетрывалага матэрыялу, выцінанкі штогод, а то і некалькі разоў на год замяняліся на новыя, старыя ўзоры без жалю

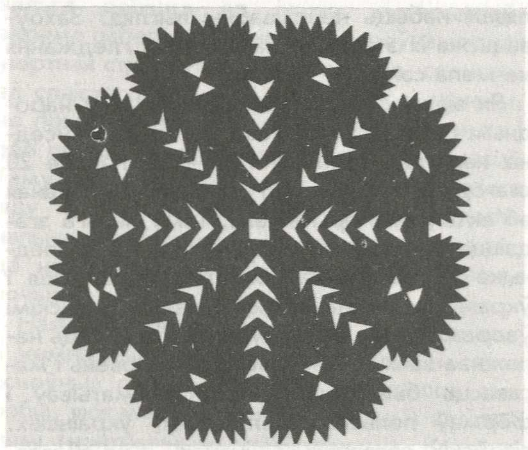
выкідвалі, таму адшукаць іх сёння — марны занятак. Не згадваюць іх у сваіх працах даследчыкі матэрыяльнай і духоўнай культуры, не паклапаціліся ў свой час сабраць музеі.

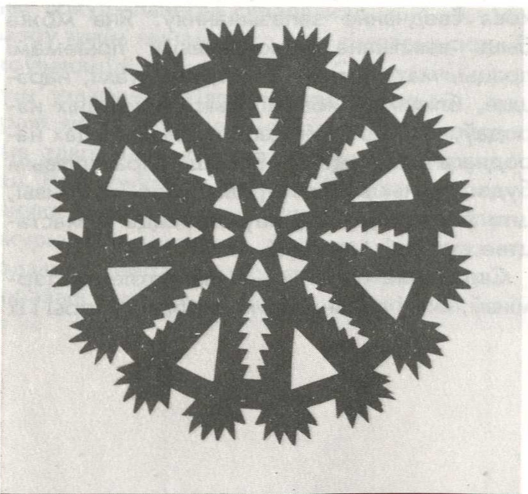
Ігнараванне выцінанак даследчыкамі народнай культуры можна тлумачыць адносна познім ажыўленнем беларускай этнаграфічнай і, тым больш, мастацтвазнаўчай навукі, калі ўвага аддавалася ў першую чаргу больш традыцыйным, старажытным і пашыраным відам народнага мастацтва. Непараўнальна лепшае становішча ў суседзяў: польскія, літоўскія, украінскія даследчыкі могуць абапірацца на публікацыі нават пачатку стагоддзя, на багатыя музейныя калекцыі.

Што да беларускіх выцінанак, то з-за ўжо згаданых прычын даводзіцца задавальняцца толькі найбольш агульным асвятленнем іх рэгіянальных і відавых асаблівасцяў, дынамікі развіцця за амаль стогадовую гісторыю, пачынаючы ад найбольш старых узораў, якіх амаль не захавалася і, відаць, ужо не знойдзецца. Матэрыял, што тут разглядаецца, адносіцца пераважна да пасляваеннага часу — позняга і не самага яркага перыяду ў гісторыі гэтага віду народнага мастацтва, калі ўжо былі забытыя многія прыёмы і спосабы вырэзвання, назвы матываў, страціліся рэгіянальныя асаблівасці. Больш за тое, нават ад гэтага не надта аддаленага перыяду не захаваліся аўтэнтычныя ўзоры, а паказаныя тут выцінанкі выкананы майстрыхамі па ўспамінах, што непазбежна ўплывае на характар вырабаў. Многія меркаванні даводзіцца выказваць на параўнальным матэрыяле суседніх народаў.

Нельга не адзначыць пры гэтым, што адносіны да выцінанак як віду народнага мастацтва неадназначныя. У польскім мастацтвазнаўстве яны з поўным правам лічацца гонарам польскага народнага мастацтва. Значныя працы прысвечаны ўкраінскім, літоўскім, славацкім выцінанкам. У той жа час даследчыкі рускага народнага мастацтва іх нават не згадваюць, хоць папяровыя ўзоры былі вядомыя ў побыце рускага народа. Такое іх ігнараванне ўвогуле

Выцінанкі разеткавага тыпу. 1920-я гады. Ваўкавыскі раён.





Выцінанкі ў інтэр'еры народнага жылля. 1950-я гады. Павіцце Кобрынскага раёна.

можна зразумець: рускае народнае мастацтва ўключае многія арыгінальныя глыбока традыцыйныя віды, тут жа — вырабы з нетрадыцыйнага матэрыялу, якія часта выступалі ў якасці часовага і больш таннага заменніка тканін, карункаў, вышыўкі. Тым не менш у дадзеным выпадку варта кіравацца прынятым у навуцы аб народным мастацтве правілам: калі нейкі від творчасці перажыў больш за тры пакаленні майстроў (г.зн. больш за паўстагоддзе), яго можна адносіць да традыцыйнага народнага мастацтва. Перыяд жа актыўнага бытавання выцінанак даўжэйшы, і за гэты час выпрацаваліся характэрныя ўласныя і адначасова глыбока традыцыйныя мастацкія сродкі і прыёмы, што дазволіла выцінанкам арганічна ўключыцца ў інтэр'ер народнага жылля, не ўступаючы ў дысананс з іншымі відамі народнага мастацтва.

І ўсё ж пры гэтым нельга не адзначыць, што няпоўнае стагоддзе бытавання выцінанак — не надта значны перыяд у эвалюцыі народнага мастацтва, каб выпрацаваць такую дасканаласць формаў і дэкору, як, скажам, у разьбе, кераміцы, ткацтве, вышыўцы. Таму ў мастацтве выцінанак шмат выпадковых матываў, чужых уплываў, пераймальніцтва; побач з дасканалымі, традыцыйнага стылю ўзорамі нямала і звычайнай самадзейнасці.

Выцінанкі маюць старажытную гісторыю, звязаную з вынаходствам паперы ў старажытным Кітаі. У познім сярэднявеччы праз Персію і Турцыю яны трапляюць у Еўропу і ў 18—19 стагоддзях былі ўжо пашыраны амаль па ўсёй яе тэрыторыі. Адна з разнавіднасцяў — сілуэты — была надта папулярная ў дваранскім і гарадскім асяроддзі[55], імі займаліся многія вядомыя мастакі[56]. Выразаныя з чорнай паперы сілуэтныя партрэты, фігуры людзей і нават цэлыя сюжэтныя кампазіцыі аздаблялі сядзібныя інтэр'еры, дамскія альбомы, выкарыстоўваліся як падарункі.

Аднак народныя выцінанкі аналогій з сілуэтамі не выяўляюць і маюць іншае паходжанне. Іх узнікненне і бытаванне абумоўлены двума асноўнымі фактарамі: пашырэннем у народным побыце паперы і зменамі ў характары інтэр'ера жылля беларусаў (як і іншых суседніх народаў). Ужо ў канцы 19 ст. курныя хаты былі амаль усюды выцеснены «чыстымі», што дало магчымасць іх аздобіць, надаць больш прывабны выгляд. Інтэр'ер народнага жылля запоўнілі мастацкія тканіны, вышыўка, карункапляценне, узбагаціліся формы і дэкор драўляных і керамічных вырабаў, з'явіўся роспіс па дрэве, шкле, палатне. Такое прыкметнае ажыўленне народнай мастацкай творчасці актывізавала не толькі развіццё традыцыйных, але і пошукі новых сродкаў аздаблення, засваенне калісьці маладаступных матэрыялаў. Прамысловая вытворчасць паперы зрабіла яе адносна таннай і даступнай, і народныя майстры не маглі не ацаніць па-свойму цікавы, лёгкі ў апрацоўцы, з уласнымі характэрнымі асаблівасцямі матэрыял. Карункі з белай, чорнай ці каляровай паперы аздобілі сцены, бэлькі, паліцы для посуду і абразоў, выконваючы тую ж дэкаратыўную ролю, што і посцілкі, ручнікі, распісныя куфры, саламяныя павукі. «У добрай гаспадыні нават каля печкі былі выразаныя фіранкі», — казалі ў некаторых вёсках Панямоння.

Аднак нетрывалы матэрыял і лёгкасць выканання выцінанак абумовілі адпаведныя адносіны да іх. Папяровыя ўзоры не зберагалі, як, напрыклад, арнаментаваныя ручнікі, што перадаваліся з пакалення ў пакаленне. Перад святамі, звычайна да Вялікадня, калі мылі, чысцілі, бялілі жыллё, старыя выцінанкі мянялі на новыя, бо за год яны паспявалі набыць непрывабны выгляд. Захоўваць жа іх з практычнага пункту гледжання не мела сэнсу.

Як відаць, пашырэнне выцінанак у народным побыце беларусаў (як і іншых суседніх народаў) у канцы 19 — 1-й палове 20 стагоддзя — з'ява натуральная, выкліканая аб'ектыўнымі прычынамі. Таму нельга згадзіцца са сцвярджэннем польскага даследчыка І.Грабоўскага, быццам беларускія і ўкраінскія выцінанкі інспіраваны польскімі ўзорамі[57], якім і сапраўды трэба аддаць належнае за іх высокі мастацкі ўзровень і масавасць бытавання. Блізкасць матываў і формаў польскіх, беларускіх, украінскіх, літоўскіх, славацкіх выцінанак — не абавязкова сведчанне запазычанняў. Яна можа быць выклікана аднолькавымі прыёмамі працы, матэрыяламі і інструментамі, нарэшце, блізкімі ўмовамі жыцця суседніх народаў, што добра відаць па іншых відах народнага мастацтва. Больш справядлівым будзе ўлічыць культурныя ўзаемаўплывы, што ў сапраўднасці заўважаецца ў мастацтве суседніх народаў.

Складанае пытанне — высвятленне тэрмінаў, якімі абазначалі папяровыя ўзоры і іх

матывы, паколькі ўспаміны інфарматараў адлюстроўваюць параўнальна позні пласт іх бытавання. У самых агульных рысах можна зрабіць наступныя вывады. Тэрмін «выцінанка» пераважаў на захадзе Беларусі (а таксама ў Польшчы і на Украіне). На ўсходніх і цэнтральных тэрыторыях бытавалі назвы «выразанкі», «выразкі», сустракаліся яны і на захадзе, галоўным чынам у праваслаўным асяроддзі. Спарадычна ў розных рэгіёнах трапляецца тэрмін «выстрыганкі» (у Славакіі — выстрыговачкі). Побач з такімі тэрмінамі, што абазначалі спосаб вытворчасці, шырока бытавалі і назвы, якія ўказвалі на канкрэтнае прызначэнне папяровых узораў. Так, круглыя разеткавыя выцінанкі, якімі аздаблялі сцены, часта называлі «кветкі», папяровыя ўзоры на вокнах — фіранкі, трохвугольныя сурвэткі на паліцы — вугольнікі. Несумненна, што ў кожным рэгіёне бытавалі розныя мясцовыя назвы, забытыя разам з вырабамі.

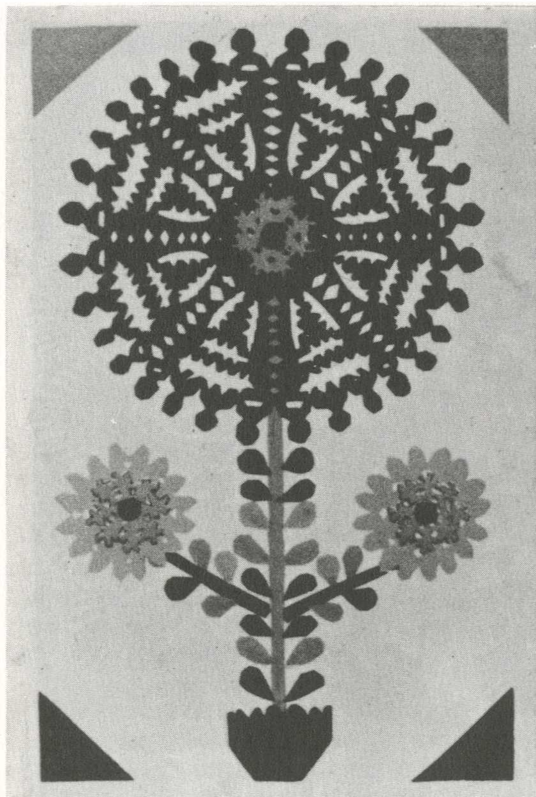
Тэхналогія выцінанак засноўваецца на асаблівасцях матэрыялу: аркуш тонкай паперы можна скласці ў любым напрамку і выразаць нажніцамі ці нажом узор, дакладна паўтораны столькі разоў, колькі слаёў утварыў складзены аркуш. Такога своеасаблівага працэсу тыражавання аднаго ўзору нельга дабіцца ад іншых матэрыялаў, акрамя паперы. Да таго ж яе раўнамерная інертная структура, у адрозненне, скажам, ад слаістасці дрэва ці фактурнасці тканіны, не прымае ўдзелу ў стварэнні арнамента і дае поўны прастор для ўласнай творчасці. Таму нават пры масавым бытаванні гэтага віду народнага мастацтва агульныя рэгіянальныя асаблівасці выцінанак прасочваюцца невыразна, больш прыкметны ўласны почырк кожнага майстра.

Наяўныя ўзоры выцінанак у адпаведнасці з кампазіцыяй можна раздзяліць на тры асноўныя групы. Першую складаюць вырабы, якія ўмоўна можна назваць разеткавымі (цэнтрычнымі, замкнёнымі). Квадратны аркуш паперы складваюць у 4, 8, 16 разоў такім чынам, што восі сіметрыі скрыжоўваюцца ў яго цэнтры. Складзены аркуш утварае выцягнуты трохвугольнік, па краях якога нажніцамі наразаюць нескладаныя адвольныя фігуры: зубчыкі, паўкругі і інш. Разгорнуты выраб утварае закампанаваную ў квадрат, шматвугольнік ці круг ажурную кампазіцыю, малюнак якой разыходзіцца веерам ад цэнтра. Такім чынам выразалі «кветкі» на сцены, сурвэткі на мэблю, а сёння — «сняжынкі» для аздаблення вокнаў пад Новы год.

Характэрны ўзор такіх выцінанак 1920-х гадоў з-пад Ваўкавыска прыводзіць у сваёй кнізе І.Грабоўскі, здзіўляючыся пры гэтым іх падабенству з польскімі — падваршаўскімі, уладаўскімі, з-пад Белавежскай пушчы і інш.[58] Між тым нічога дзіўнага тут няма, гэта тлумачыцца як культурнымі ўзаемаўплывамі, так і аднолькавымі тэхналагічнымі прыёмамі выканання. Таму беларускія разеткавыя выцінанкі падобныя не толькі на польскія, але і ўкраінскія, літоўскія.

Другую групу выцінанак вызначае кампазіцыя, якую можна назваць сіметрычнай (люстэркавай). Аркуш паперы складваецца папалам, утвараючы вертыкальную вось сіметрыі. Выразны малюнак люстэркава паўтараецца ўлева і ўправа. Такая кампазіцыя дыктуе і характар узору, які мае ярка выяўленую вертыкальнасць. На яе аснове будаваліся пашыраныя калісьці, глыбока традыцыйныя матывы ў выглядзе дрэва жыцця, букетаў і г.д., вядомыя ў ткацтве, вышыўцы, роспісе.

Выцінанка сіметрычнага тыпу. 1920-я гады. Ваўкавыскі раён.



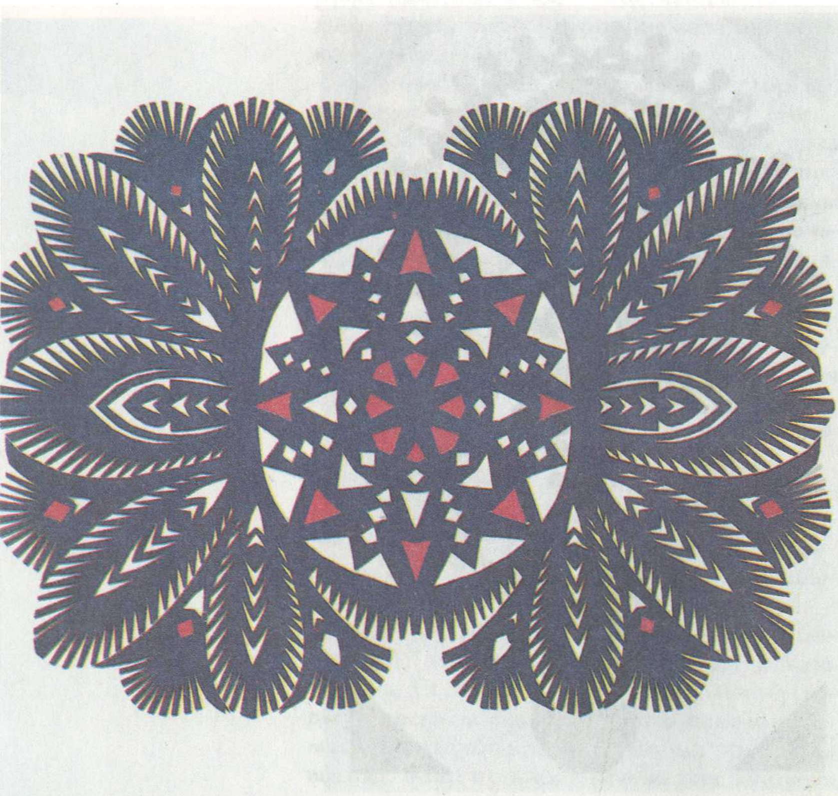
Выцінанкі такога тыпу 1920-х гадоў з Беларусі (в.Шыкшнева Ваўкавыскага павета) прыводзіць зноў жа І.Грабоўскі, адзначаючы, што гэта адзін з найбольш прыгожых узораў, якія ведае гэты від народнага мастацтва[59]. Кампазіцыя выцінанак сіметрычная, аднак выкананы яны камбінаванай тэхнікай як аплікацыі з рознакаляровай паперы на белым фоне. На прамавугольны аркуш наклеена сцябліна з сіметрычна размешчанымі адгалінаваннямі і лістамі, кветкі скампанаваны асобна з некалькіх накладзеных адна на адну рознакаляровых разетак. Па вуглах кампазіцыя дапоўнена каляровымі трохвугольнікамі. Другі падобны ўзор выразаны з плямістай паперы, што надае яму дадатковы каларыстычны эфект.

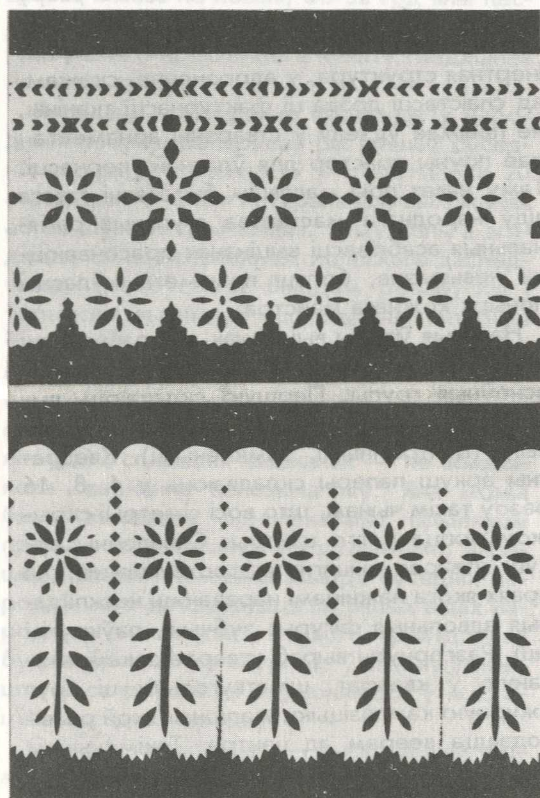
Як відаць, такія выцінанкі ўяўляюць сабой далейшую распрацоўку больш простых узораў, што наклейваліся прама на беленыя сцены. Яны ўжо выкарыстоўваліся як карцінкі-пано, магчыма, нават афармляліся пад шкло. На жаль, іншых узораў такога тыпу не захавалася, хоць у свой час гэта была тыповая з'ява, у кожным разе для захаду Беларусі, дзе пераважалі атынкаваныя беленыя сцены. Па ўспамінах старэйшай майстрыхі выцінанак Г.Зайко з Сапоцкіна (Гродзенскі раён), «часам такімі выцінанкамі была аздоблена ўся сцяна».

Да трэцяй кампазіцыйнай разнавіднасці можна аднесці выцінанкі рапортнага тыпу. Доўгі аркуш паперы складвалі гармонікам, выразаны ўзор з многімі вертыкальнымі восямі сіметрыі шматразова паўтараўся. Так выразалі фіранкі на вокны, падзоры на паліцы, аздобы на рамкі. Падобным спосабам выкананы практычна ўсе работы сучасных майстрых, якія адгукнуліся на просьбу ўзнавіць ранейшыя ўзоры. Аднак у чыстым выглядзе рапортныя выцінанкі існавалі хіба толькі як нешырокія падзоры на паліцы. Фіранкі на вокны, часам метровай даўжыні і паўметровай шырыні, пры вырэзванні дадаткова складваліся ў самых розных напрамках, у адпаведнасці з задуманым узорам. Асноўная кампазіцыя — зубцы па ніжнім краі, буйныя матывы па вертыкалі — стваралася складваннем аркуша ў гармонік. Затым яго разгортвалі і кожны ўчастак зноў

Н.Сакалова-Кубай. Выцінанка. 1994. Мінск.

Н.Кумко. Фіранкі. 1987. Магіляны Бераставіцкага раёна.





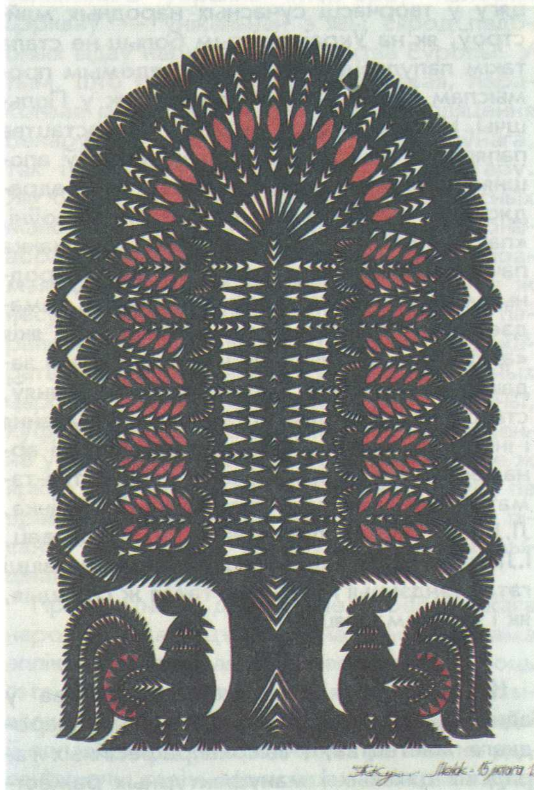
складвалі ў розных напрамках для выразання дадатковых дробных матываў — ланцужкоў з ромбікаў, трохвугольнікаў, стрэлак і інш.

Матывы дэкору выцінанак надзвычай разнастайныя. Ёсць тут яўныя перайманні і перапрацоўкі даўно вядомых па іншых відах народнага мастацтва, нямала ўзята з гарадскога побыту і прамысловых вырабаў, а яшчэ больш — уласная творчасць («як рука павядзе»), актывізаваная нейтральнасцю і інертнасцю матэрыялу. Пры ўсім гэтым перавага геаметрычных матываў відавочная. Справа тут не толькі ў прастаце выканання, але, відаць, і ў яўнай роднасці іх з традыцыйнымі геаметрычнымі матывамі ў ткацтве, вышыўцы, разьбярстве. Зубчыкі, рады ромбаў, крыжыкі, шматпраменныя разеткі — водгулле іх сімвалічнай ролі, звязанай са старажытнымі веснавымі звычаямі. Магчыма, круглыя разеткавыя выцінанкі выразаліся менавіта як сімвал свяціла, тым больш што выконваліся да веснавых святаў. У некаторых месцах (Лідскі, Навагрудскі раёны) яшчэ памятаюць назвы «сонца», «месяц», што адносіліся да круглых разеткавых матываў на фіранках.

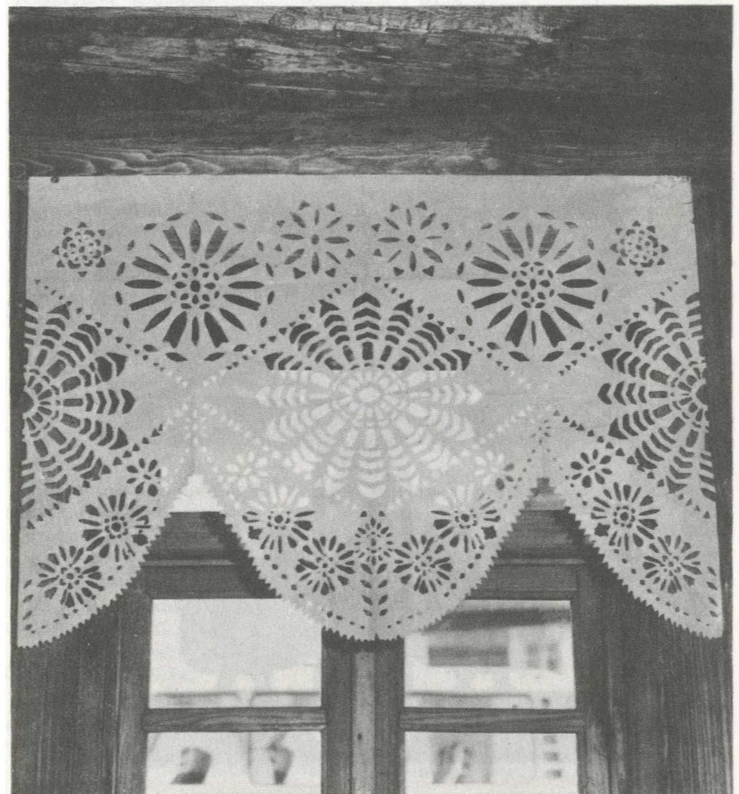
З язычніцкай міфалогіяй старажытных славян яўна звязаны і зааморфныя матывы. У большасці выпадкаў іх называюць проста «птушкі». Па сілуэце яны нагадваюць пеўняў, галубоў, сустракаюцца і экзатычныя, яўна больш позняга паходжання павы. У Гродзенскім раёне сілуэтнымі фігуркамі галубоў, папарна злучаных дзюбкамі, аздаблялі паліцы пад абразы. Відаць, падобныя матывы калісьці былі пашыраны на больш значных тэрыторыях, у кожным разе амаль такія ж бывалі і на Украіне[60]. Прататыпамі іх хутчэй за ўсё былі саламяныя і шчапяныя галубкі — даўнія аздобы покуці.

Пераважныя матывы — кветкавыя. Гэта цалкам зразумела: выцінанкі набылі пашырэнне ў час, калі ў народным мастацтве забываўся даўні сімвалізм, а на першы план вылучаліся дэкаратыўныя задачы. Такая тэндэнцыя праявілася ў выцінанках асабліва выразна, паколькі іх роля ў інтэр'еры была чыста дэкаратыўная. Раслінныя матывы выцінанак спалучаліся з пашыранымі ў 1-й па-

Н.С а к а л о в а - К у б а й. Выцінанка. 1995. Мінск.



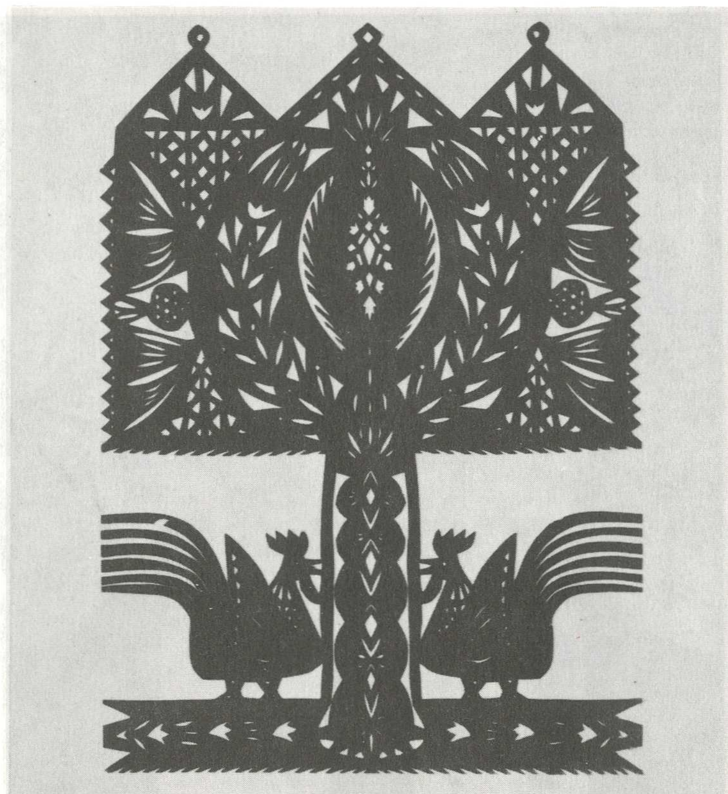
Н.Х о м і ч. Фіранка. 1988. Навасёлкі Асіповіцкага раёна.



лове 20 ст. распіснымі куфрамі і дыванамі, гладзевай вышыўкай, архітэктурнай прапілоўкай. Прыкметны ўплыў аказала гарадское асяроддзе, квяцістыя фабрычныя тканіны, дапаможнікі па рукадзеллі і інш. У многіх выпадках лідавочнае імкненне да амаль дакладнай імітацыі гардзінных тканін, мала даступных вёсцы. Нярэдка папяровыя фіранкі (асабліва ў першыя пасляваенныя гады) займалі месца больш працаёмкіх у дэкараванні тканін, нагадвалі іх па форме і часам нават прызбіраліся на нітку. Для больш дакладнай імітацыі традыцыйныя тэхнікі выразання дапаўняліся новымі, напрыклад, выбіваннем трубачкай, выразаннем нажом на дошцы. Па ўспамінах М.Гірскай (в.Качаны Гродзенскага раёна), «складныя фіранкі кожны мог выразаць, а нажом — толькі вопытныя, таленавітыя майстрыхі». Нярэдка папяровыя фіранкі ствараюць ілюзію строчавышываных. Аднак такі яўна імітацыйны напрамак прадстаўляе позні, апошні этап бытавання выцінанак.

Хоць стварэнне папяровых узораў насіла масавы характар і выразаць фіранку магла кожная гаспадыня (часам гэтым займаліся мужчыны, а то і дзеці), нярэдка ў гэтай справе вылучаліся майстрыхі з асаблівымі здольнасцямі. Звычайна яны вызначаліся майстэрствам і ў іншых відах народнага мастацтва: ткацтве, вышыўцы, карункапляценні. Іх творчасць служыла ўзорам для пераймання, яны нярэдка выконвалі заказы суседзяў ці нават цэлай вёскі. Часам такія майстрыхі клалі пачатак традыцыі, дзе яе да таго часу не было. Так, С.Канецкая, пераехаўшы з Брэстчыны ў в.Пухоўчыцы на крайнім захадзе Гродзеншчыны, стала аздабляць беленыя сцены папяровымі кветкамі. Спачатку гэта было нязвыкла для вёскі, дзе бытавалі толькі вузенькія падзоры па краях паліц. Аднак неўзабаве новая мода набыла ўсеагульнае прызнанне, з'явіліся шырокія фіранкі на вокнах, круглыя выцінанкі наклейвалі над дзвярыма, клалі на сталы і паліцы.

А.Л о с ь. Выцінанка. 1988. Мінск.



Калі не ўлічваць такой пашыранай, але яўна самадзейнай з'явы, як аздабленне папяровымі «сняжынкамі» вокнаў пад Новы год, у сваім традыцыйным выглядзе мастацтва выразання ўзораў з паперы ўжо ў першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі адышло ў нябыт, саступіўшы месца іншым відам дэкору. У Беларусі яно не набыло працягу ў творчасці сучасных народных майстроў, як на Украіне, і тым больш не стала такім папулярным і шырока вядомым промыслам сувенірнага напрамку, як у Польшчы. Некаторы рост цікавасці да мастацтва папяровых узораў, што назіраецца ў апошняе дзесяцігоддзе, выклікае яго адраджэнне, але ўжо на другасным узроўні, «па матывах» традыцыйных. Выцінанка пачынае прыцягваць увагу асобных народных майстроў, аматараў рукадзелля, самадзейных і нават прафесійных мастакоў, якія «адкрылі» ў ёй шырокія магчымасці для задавальнення сваіх мастацкіх памкненняў, стварэння сувеніраў, эстэтычнага выхавання і інш. Прыгожыя складаныя кампазіцыі арнаментальна-дэкаратыўнага і сюжэтна-тэматычнага характару ствараюць В.Дубінка, Л.Лось, Н.Сакалова-Кубай, Т.Маркавец, І.Лагуноўская і інш. Пры далейшым развіцці гэтай тэндэнцыі магчымая такая ж сітуацыя, як і ў саломапляценні.

* * *

Калі разьба, ганчарства, кавальства ў аднолькавай ступені былі здабыткам і народнага мастацтва, і высокапрафесійных гарадскіх цэхавых і мануфактурных рамёст-

ваў, развіваючыся часам паралельнымі, але рознымі шляхамі, то разнастайныя вырабы з саломы, лазы, бяросты, чароту, кораня бытавалі практычна толькі ў народным побыце. Гэта ж характэрна для побыту ўсіх славянскіх і іншых народаў Еўропы, прычым характар вырабаў, іх формы, прызначэнне, тэхналогія вытворчасці выяўляюць падабенства на значных тэрыторыях. З аднаго боку гэта тлумачыцца старажытнасцю рамяства, з другога — ярка выяўленай утылітарнасцю большасці вырабаў і асаблівасцямі матэрыялу, які, у адрозненне ад інертнай гліны ці металу, у пэўнай ступені сам дыктаваў прастату і акругласць формаў.

Разам з тым на гэтым параўнальна аднародным фоне вылучаецца шэраг прыкметных дасягненняў, як, напрыклад, посуд з пальмавых лістоў на Корсіцы (Італія) ці конская збруя Венгрыі, плеценая са скураных раменьчыкаў. Аднак без перабольшання выдатным дасягненнем у гэтай галіне можна лічыць беларускае саломапляценне. Здаўна звязанае са старажытнымі аграрнымі абрадамі, характэрнымі для ўсіх земляробчых народаў Еўропы, у Беларусі яно змагло ўзняцца на недасягальную вышыню. У першую чаргу гэта датычыць плеценага саламянага ўбрання інтэр'ераў палескіх цэркваў — унікальнай з'явы сярод падобных відаў народнага мастацтва Еўропы. У тым, што гэтая з'ява невыпадковая, пераконвае развіццё сучаснага саломапляцення Беларусі — як утылітарна-дэкаратыўнага, так і скульптурна-пластычнага характару. Як бы ні адрозніваліся вырабы сучасных майстроў ад умоўнай пластыкі аграрна-абрадавага і гульнёвага прызначэння, прамая ці апасродкаваная сувязь з ёю ўсё ж несумненная. Яшчэ больш прыкметныя паралелі ў сучасных вырабах утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння і ўзорах саламяных царскіх брамаў двухсотгадовай даўніны, куфэркаў і інш. Беларускае саломапляценне ў мастацтве народаў Еўропы — такое ж яркае дасягненне, як руская размалёўка па дрэве, метале, пап'е-машэ, гуцульскія пісанкі, венгерская вышыўка, польскія выцінанкі.

Прыкметным дасягненнем беларускага народнага мастацтва можна лічыць таксама аплікацыю саломай па дрэве і тканіне. Хоць гэта параўнаўча позняя з'ява, аднак развівалася яна на аснове народных традыцый і ў адпаведнасці з народнымі густамі, не дысаніруючы сваім характарам з іншымі традыцыйнымі відамі народнага мастацтва. Пацвярджае гэта таксама працяг і развіццё традыцый аплікацыі ў сучасным мастацкім промысле, які набыў шырокую папулярнасць далёка за межамі Беларусі.

1 Кларк Дж. Г. Д. Доисторическая Европа: Экон. очерк: Пер. с англ. М., 1953. С.227.

2 Вахрос И.С. Наименования обуви в русском языке. Хельсинки, 1959. Т.1. С.16.

3 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1970. Ч.1. С.129.

4 Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX — начало XX в. М., 1979. С.27.

5 Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исслед. магии и религии: Пер. с англ. 2 изд. М., 1986. С.161—177; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы, конец XIX — начало XX в.: Летне-осенние праздники. М., 1978. С.84.

6 Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX — начало XX в. С.219.

7 Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Warszawa, 1988. S.242—265, il.406, 425, 429, 430; Hasalova V., Vajdiš J. Die Volkskunst in der Tschèchoslowakei. Prague, 1974. Il. 188.

8 Россия: Полн. геогр. описание нашего отечества. СПб., 1905.

9 Довнар-Запольский М.В. Исследования и статьи. Киев, 1909. Т.1. С.485.

10 Orynżyna J. Przemysł ludowy w województwach: Wileńskiem, Nowogródzkiem, Poleskiem i Wołynskiem. Warszawa, 1927. S.40—41.

11 Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917 гг.). Мн., 1953. Т.3. С.119—132.

12 Тамсама. С.120; Orynżyna J. Przemysł ludowy w województwach: Wileńskiem, Nowógrodzkiem, Poleskiem i Wołynskiem. S.66.

13 Первая выставка ученических работ по графическим искусствам, ремеслам, ручному труду и рукоделию учебных заведений Виленского учебного округа. Вильна, 1911. С.53.

14 Лобачевская О.А., Кузнецова Н.М. Возьми простую соломку. Мн., 1988. С.10; Промыслы і рамёствы Беларусі. Мн., 1984. С.133.

15 Этнография восточных славян. М., 1987. С.314.

16 Toschi P. Arte popolare italiana. Roma, 1960.

17 Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, 1978. Il. 430.

18 Тамсама. Іл. 353.

19 Лобачевская О.А., Кузнецова Н.М. Возьми простую соломку. С.10.

20 Напрыклад, саламяныя капелюшы выраблялі ў 46 вёсках Аланецкага павета і прадавалі іх не толькі на мясцовых кірмашах, але і ў Пецярбургу, Адэсе, Варшаве (Косменко А.П. Карельское народное искусство. Петрозаводск, 1977. С.16).

21 Лобачевская О.А., Кузнецова Н.М. Возьми простую соломку. С.16.

22 Museum w Grodnie // Rocznik 2 za rok 1924. Grodno, 1925. S.14.

23 Гродненские епархиальные ведомости. 1910. № 24—25. С.357—361. Лёс гэтай брамы невядомы.

24 Тамсама.

25 Павадыр па мінскай краёвай выстаўцы. Мн., [1918]. С.32.

26 Лобачевская О.А., Кузнецова Н.М. Возьми простую соломку. С.9.

27 Гродненские епархиальные ведомости. 1910. № 24—25. С.357—361.

28 Grabowski J. Sztuka ludowa. Warszawa, 1977. S.292.

29 В.Лабачэўская вылучае чатыры тыпы: пірамідальныя, рамбічныя, зоркападобныя, шарападобныя (Лобачевская О.А. Народное искусство соломоплетения Белоруссии: Автореф. канд. дис. М., 1989. С.14). Аднак пірамідальныя і рамбічныя можна лічыць разнавіднасцямі аднаго тыпу, паколькі ў аснову іх канструкцыі пакладзены адзін і той жа модуль — аб'ёмны ромб. М. Пакропак называе распаўсюджаныя ў Польшчы крышталічныя, шарападобныя, жырандолепадобныя, шчытападобныя (Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. S.72). Калі ўлічыць, што да жырандолепадобных ён адносіць вырабы з гароху і фасолі, то іншыя тыпы аналагічныя беларускім.

30 Wilno i ziemia wilenska. Wilno, 1930. T.1. Il.205.

31 У Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі ёсць павук пачатку XX ст. з в.Мінакі Навагрудскага раёна, зроблены з нанізаных на ніткі пучкоў кудзелі.

32 Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Il.43; 45—47; 83; 87—89.

33 Пунтев П., Черкезова М., Стаменова Ж., Ковачева В. Българско народно изкуство. София, 1979. Іл.29—31.

34 Staňkova J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. Praha, 1987. Il.51.

35 Харузина В.Н. Примитивные формы драматического искусства // СЭ. 1927. № 2. С.298.

36 Шереметева М.Е. Масляница в Калужском крае // СЭ. 1936. № 2. С.101—106; Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX — начало XX в. С.37.

37 Миловский А. Скачи, добрый единорог: Очерки. М., 1983. С.93—99.

38 Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. М., 1981. С.27.

39 Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963. С.49; Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т.1. С.98.

40 На Дабравешчанне ў славян быў пашыраны звычай выпякання «кулікоў» і «жаўранкаў» з цеста (Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. С.31; Шереметева М.Е. Земледельческий обряд — «Закликание весны» в Калужском крае // Сб. Калужского Гос. музея. Калуга, 1930. Вып.1. С.39—41; Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. М., 1970. С.113; Нікольскі Н.М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і вераннях беларускага сялянства. Мн., 1933. С.32).

41 Канцедикас А.С. Уроки народного искусства. М., 1986. С.37.

42 Ацэнка А.Канцэдзікаса (Канцедикас А.С. Уроки народного искусства. С.37).

43 Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М., 1985. С.114.

44 Гэтыя прамежкавыя, пагранічныя з'явы адзначаюць многія даследчыкі (Воронов Н. Народное? Искусство? // ДИ СССР. 1981. № 9. С.18; Канцедикас А. Соблазн простых решений // Тамсама. 1987. № 1. С.21; Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.54).

45 Богуславская И. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров // Советское декоративное искусство, 77/78. М., 1980. С.119.

46 Размова не ідзе пра навучэнне саломапляценню і аплікацыі ў дзіцячых садах, школах, гуртках і г.д. Гэта з'яўляецца добрай асновай для засваення і прадаўжэння традыцый.

47 Косменко А.П. Карельское народное искусство. Іл.113.

48 Staňkova J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. S.252.

49 Назва фабрыкі, якая стала афіцыйнай, недакладная: яе прадукцыя выконваецца ў тэхніцы аплікацыі — наклейвання саламянага ўзору на паверхню вырабаў.

50 Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Пг., 1914.

51 Россия. Т.9. С.280; Живописная Россия. СПб.; М., 1882. Т.3. С.380. На жаль, ніводнага ўзора плеценага кузава адшукаць не ўдалося. Пляценне экіпажных кузавоў было пашырана ў сярэдневолжскіх губернях (Бусыгин Е.П. Русское сельское население Среднего Поволжья. Казань, 1966. С.150), адкуль, магчыма, гэтая традыцыя трапіла на Палессе.

52 Россия. Т.9. С.558.

53 Па некаторых меркаваннях, цісненне ў выглядзе косай сеткі, вядомае як у беларусаў, так і ў іншых народаў, з'яўляецца імітацыяй пляцення (Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народов Коми. М., 1980. С.64). Аднак наўрад ці варта было імітаваць пляценне з матэрыялу, які мае ўласныя дэкаратыўныя магчымасці. Косая сетка, якая лёгка прачэрчваецца любым вострым прадметам, простая ў выкананні і прыгожая сама па сабе.

54 Дембовецкий А.С. Опыт описания Могилевской губернии... Могилев, 1884. Кн.2. С.394.

55 Работы по вырезыванию из бумаги и склеиванию по проф.Ф.Чижику // Искусство и жизнь. 1915. № 1. С.16.

56 У Расіі, напрыклад, выдатным майстрам «сілуэтаў» быў мастак Ф.Талстой (Кузнецова Э.В. Ф.П.Толстой, 1783—1873. М., 1977. С.335). Захапляўся імі І.Рэпін (Репин И.Е. Далекое близкое. 3 изд. М.; Л., 1949. С.55).

57 Grabowski J. Sztuka ludowa. S.43—47; Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. S.201—204. Даследчыкі ўкраінскага народнага мастацтва ўжо абверглі такія сцвярджэнні (Станкевич М.Э. Українські витинанки. Київ, 1986. С.18—19).

58 Grabowski J. Wycinanka ludowa. Warszawa, 1955. S.72, 74.

59 Тамсама. С.74, табл.19.

60 Станкевич М.Э. Українські витинанки. С.44, 63.

РОСПІС

- *ПІСАНКІ*
- *РОСПІС ПА ДРЭВЕ*
- *РОСПІС ПА ТКАНІНЕ І ШКЛЕ*

Літаратурныя крыніцы і рэчавыя матэрыялы па гісторыі бытавання роспісу на Беларусі скупыя і ўрыўкавыя. Некаторыя ўскосныя меркаванні можна рабіць па матэрыялах з сумежных галін мастацтва. Напрыклад, даследчыкі адзначаюць, што ў Навагрудку рабілі рэдкі для іншых месцаў Кіеўскай Русі падглазурны роспіс на керамічным посудзе[1] . Непаўторныя роспісы маёлікавых падлог беларускіх храмаў 11—12 стагоддзяў. Археолаг М.Варонін, згадваючы Гродзенскую ніжнюю царкву, адзначае, што «маёлікавы дыван падкупальнай часткі падлогі па прыгажосці і складанасці пакуль не ведае сабе роўных у помніках іншых абласцей 12 ст.»[2]. З развіццём манументальнага дойлідства значнае пашырэнне набывае роспіс фрэскамі сцен палацаў і храмаў. Гэты від манументальнага мастацтва, як і падглазурны ангобны роспіс керамічнага начыння, свайго развіцця і росквіту дасягнуў у 16—18 стагоддзях[3]. Цяжка меркаваць, што мае на ўвазе тэрмін «святліцы маляваныя», які згадваецца ў архіўных актах[4], аднак ёсць звесткі і пра арнаментальны роспіс сцен, мэблі, печаў і інш.[5]

Адным з найбольш ранніх узораў роспісу ў сапраўдным значэнні гэтага паняцця з'яўляецца вялікі, да паўметра ў дыяметры, драўляны карэц (Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, Мінск). Такія карцы былі характэрныя і для манастырскага, і для свецкага побыту[6]. Апошні слой роспісу, зроблены алеем ці густой тэмперай у досыць інтэнсіўнай гаме, адносіцца да 17—18 стагоддзяў. Асноўны матыў роспісу — фігуры людзей у акаймоўцы раслiннага арнаменту. Пасля рэстаўрацыі быў выяўлены больш старажытны слой роспісу архаічнага тыпу, нанесены карычневай фарбай, відаць, адразу пасля вырабу, бо яна добра ўсмакталася ў дрэва. Гэты слой, мяркуючы па стылістыцы, зроблены не пазней 16 ст. Роспіс размешчаны ў выглядзе фрыза па верхняй частцы тулава. У сістэме прамавугольнікаў (гнёздаў) размешчаны сілуэтныя фігуры людзей, жывёл, птушак. Акаймоўку ўтвараюць зігзагі, косая штрыхоўка, хвалістыя лініі, а ў іх паказаны чалавек з кап'ём, паядынак, казёл, бусел, алені, паўліны, конь. У кожным прамавугольніку — сонечны круг з загнутымі промнямі тыпу косага крыжа. Для гэтых малюнкаў характэрны асаблівы стыль, родасны старажытнарускім вышыўкам і ў пэўнай ступені — мезенскім роспісам рускай Поўначы. Аднак больш блізкія аналогіі прасочваюцца ў гродзенскіх двухасноўных дыванах, якія вядуць свой пачатак ад сярэднявечча. Ногі жывёл і ў роспісах карца, і ў гродзенскіх дыванах паказаны ў выглядзе дужак; тулавы і галовы не геаметрызаваныя, як у старажытнарускіх вышыўках, а вырашаны ў крывалінейных формах накшталт адлюстраванняў на мясцовых тканінах. Такім чынам, гэтая стылістыка мае мясцовыя карані, яна праяўляецца ў больш познія часы ў мастацкіх вырабах з металу і ва ўзорыстым ткацтве.

У 18—19 стагоддзях уплыў народнага мастацтва ў мануфактурным і цэхавым рамястве яшчэ больш прыкметны. Разьбяныя ляўкасныя фоны, характэрныя для беларускага іканапісу ранейшага перыяду, імітуюцца фарбамі ў выглядзе прыкметнай арнаментальнай вязі, а паўзверх часам кладуцца разеткі расліннага характару — у выглядзе ружы з лісточкамі, якія нібыта ўзнаўляюць рэальнае аздабленне абразоў папяровымі і бляшанымі кветкамі. Матыў ружы з лісточкамі ўпарта паўтараецца ў дэкоры абразоў адной з мясцовых іканапісных школ паўднёвага ўсходу Беларусі, пераходзіць на чаканку, вельмі пашыраны і ў народным браным ткацтве. Можна меркаваць, што матывы разьбяных ляўкасных фонаў і па-народнаму вырашаныя разаны скарыстоўваліся пры роспісах бытавых

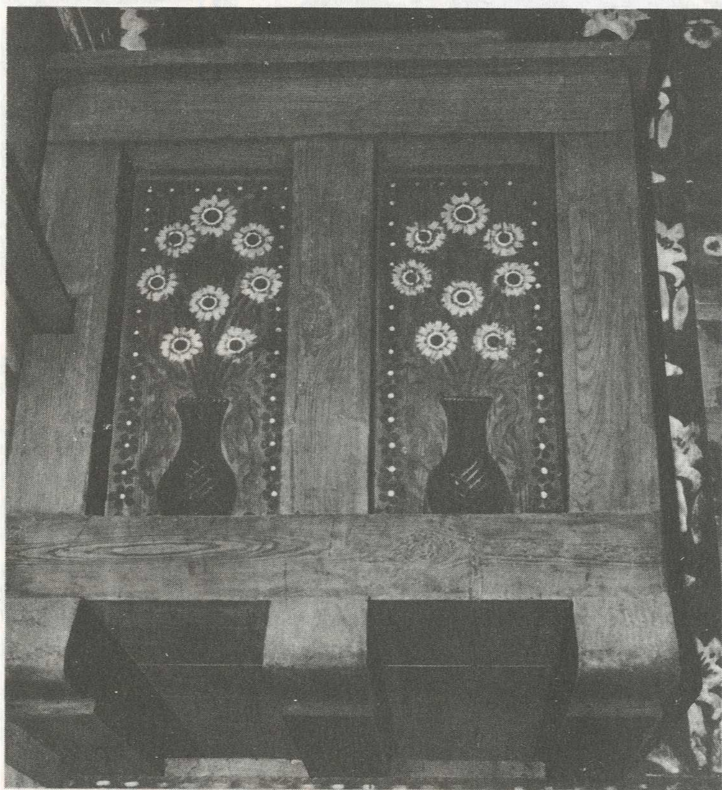
прадметаў і мэблі, якія былі ў «святліцах маляваных».

Яўна пад уплывам мясцовага народнага мастацтва, і ў прыватнасці роспісаў, быў аздоблены інтэр'ер драўлянага касцёла Міхала ў в.Цімкавічы Капыльскага раёна, выкананы таленавітым мастаком Ф.Бруздовічам на пачатку 20 ст.[7] Роспісамі па матывах мясцовай флоры былі аздоблены сцены, столь, калоны, і гэта ператварыла інтэр'ер у нейкі дзівосны сад. На сценах і бэльках — кусты ружаў і яблыневыя галінкі ў квецені, на аконнай акаймоўцы — кветкі сланечніку, пад хорамі — дубовае лісце, над алтарнымі дзвярыма — букеты кветак у чорнаглянцаваных гладышах. Калоны і некаторыя іншыя дэталі інтэр'ера былі аздоблены геаметрычным арнаментам, які нагадваў матывы мясцовага ткацтва. Роспісы надзвычай арганічна клаліся на натуральны бронзавы колер старога дрэва, гармануючы з каваным дэкорам, разьбою, ткацтвам.

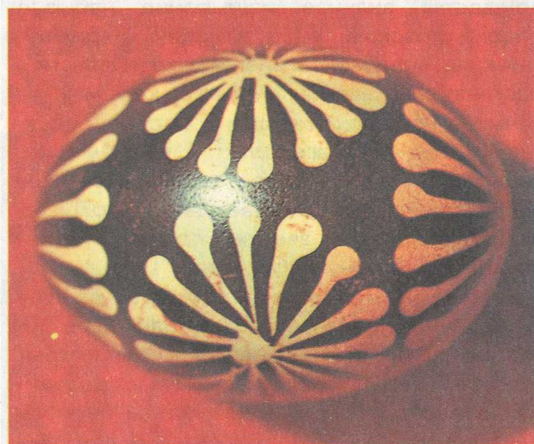
У традыцыйным народным побыце беларусаў роспіс калі і не адсутнічаў увогуле, то значнага пашырэння не меў. Чыста народным яго відам, што меў глыбокія, яшчэ дахрысціянскія карані, можна лічыць толькі дэкараванне велікодных яек-пісанак, звязаных са старажытнымі абрадамі сельскагаспадарчага календара. Што да іншых відаў роспісу, то нельга не пагадзіцца з думкаю В.Воранава, што «жывапісны бок сялянскага мастацтва, нягледзячы на свае несумненныя мастацкія вартасці, уяўляецца не так багата развітым, як пластычны... Храналагічна роспіс узнік, як больш складаная мастацкая тэхніка, значна пазней, чым скульптура-разьба. ...Храналагічна пачатак народнага роспісу наўрад ці можа быць адсунуты за межы 17 ст.»[8].

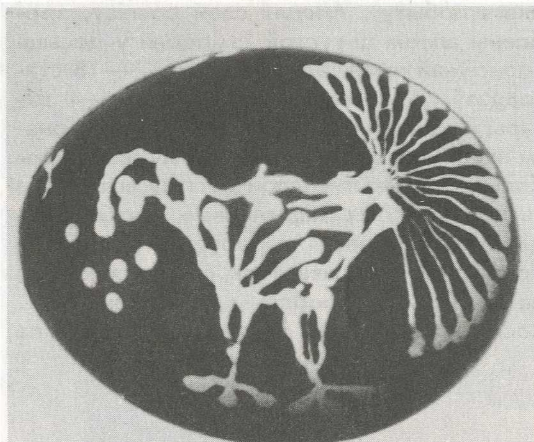
Адносна пашырэння роспісу ў народным побыце беларусаў гэты перыяд і наогул адсоўваецца да канца 19 ст., калі насталі спрыяльныя сацыяльна-эканамічныя змены ў вёсцы. З аднаго боку, інтэр'ер курнай хаты феадальнага перыяду не меў спрыяльнай глебы для роспісу, з другога — трэба ўлічваць перавагу архаічных рысаў у беларускім народным мастацтве. Калі дэкор

Фрагмент роспісу інтэр'ера касцёла. Пачатак 20 ст. Цімкавічы Капыльскага раёна.



С.Карасевіч. Пісанка. 1985. Караліно Гродзенскага раёна.





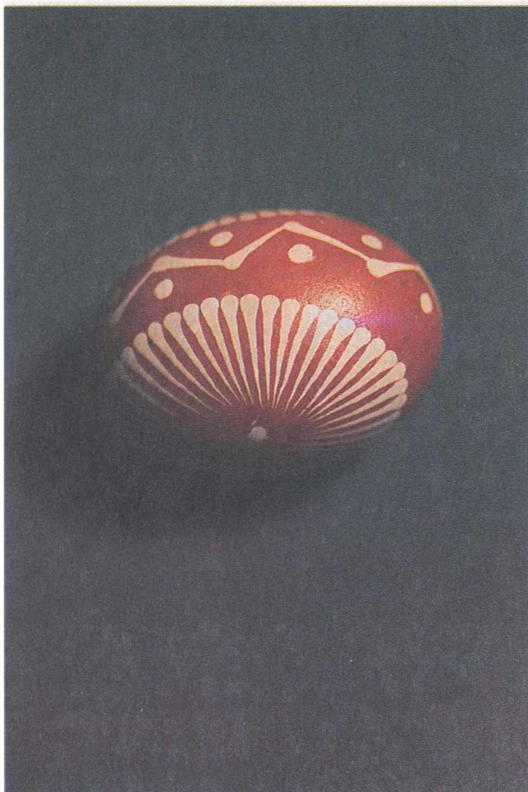
Г.Зайко. Пісанка. 1986. Сапоцкін Гродзенскага раёна.

пісанак меў старажытны сімвалічны характар, то пашырэнне дэкаратыўнага роспісу ў народным побыце беларусаў канца 19 ст. звязана з вырашэннем чыста мастацкіх задач. Гэта стала магчымым у сувязі са зменамі ў характары інтэр'ера, паляпшэннем яго агульнага выгляду, заменай курных хат на «чыстыя» з вылучэннем рэпрэзентатыўнай часткі — святліцы, дзе роспіс быў вельмі дарэчы. З'яўляюцца распісная мэбля, карцінкі на шкле, роспіс па тканіне; курныя печы займелі коміны (белыя печы), іх беленая паверхня таксама стала аб'ектам для дэкаравання. Аднак у цэлым роспіс у беларускім народным побыце не займаў такога прыкметнага месца, як у некаторых рэгіёнах Расіі, Польшчы, Славакіі і асабліва на Украіне, дзе для гэтага была вельмі спрыяльная глеба — беленыя сцены жылля.

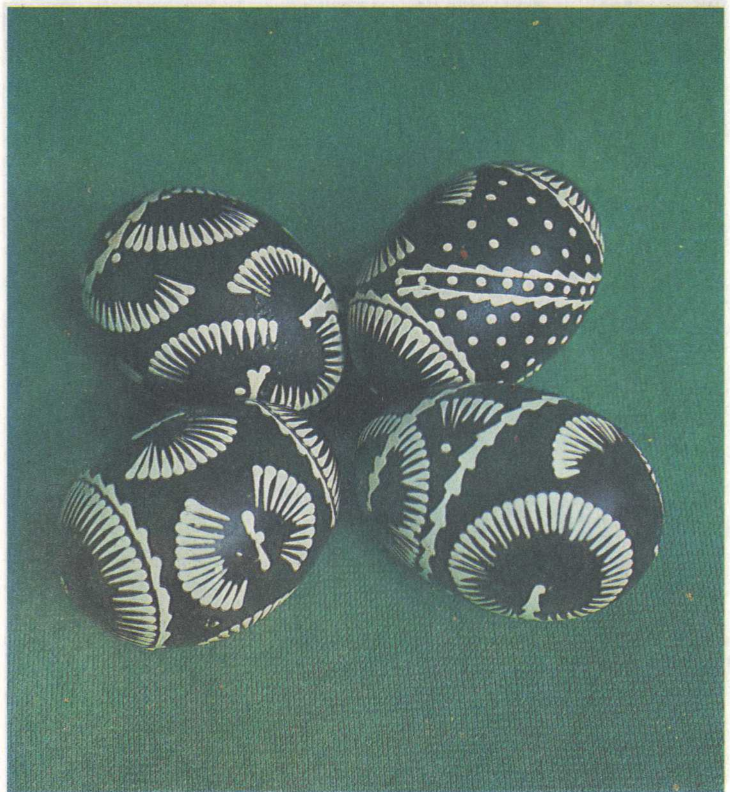
ПІСАНКІ

Дэкараванне велікодных яек можна лічыць адным са старажытнейшых чыста народных відаў роспісу. Звязанае з аграрнымі святамі, яно вядомае ўсім славянскім народам і некаторым суседнім — венграм, румынам, літоўцам. Агульнаславянскім паходжаннем тлумачыцца і агульнасць назваў: пісанкі, крашанкі (у беларусаў, рускіх, украінцаў), красліцы (у чэхаў), пісаны яйца (у балгар) і г.д. Як відаць з гэтых назваў, дэкараванне яек звязвалася менавіта з роспісам, а не якой-небудзь іншай тэхнікай, таму далучэнне іх да гэтага віду народнага мастацтва зусім правамоцнае, хоць тэхналогія роспісу тут крыху спецыфічная.

Традыцыя дэкаравання курыных яек мае даўнюю гісторыю, карані якой хаваюцца ў дахрысціянскіх часах. Яйка ўвасабляла народныя ўяўленні пра творчыя, жыццёвыя сілы прыроды. Старажытныя славяне ўключалі яйкі ў веснавыя абрады як сімвал абуджэння прыроды пасля зімовага сну, сведчанне чалавечага дабрабыту. У беларусаў, як і ў літоўцаў і на прыгранічных тэрыторы-



З. Л і т в і н ч ы к. Пісанка. 1989. Гродна.



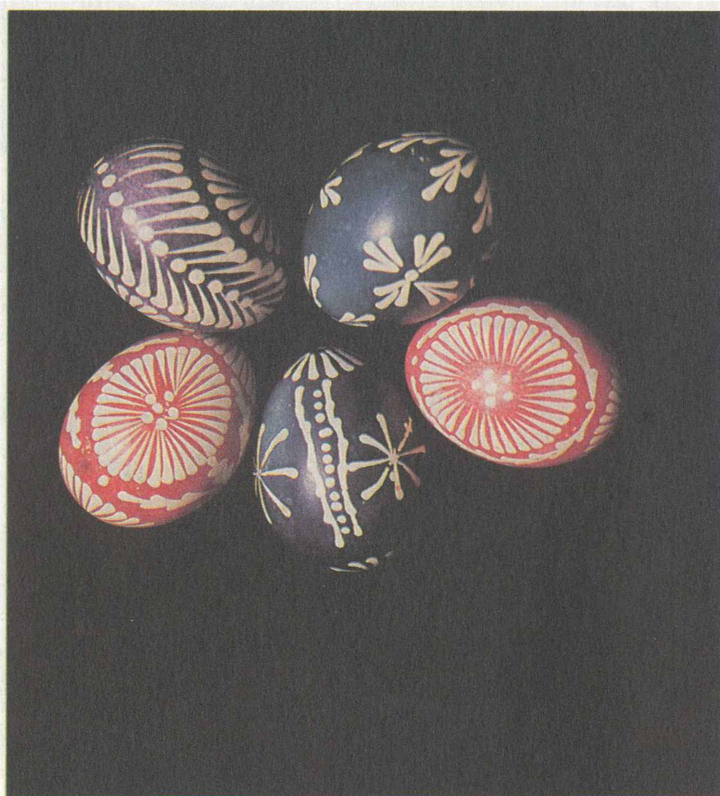
Я. П у ш к е в і ч. Пісанкі. 1982. Галынка Гродзенскага раёна.

ях Польшчы, дэкараванне пісанак прымяркоўвалася да веснавога свята Юр'я, калі першы раз выганялі жывёлу ў поле. Яшчэ ў канцы 19 ст. на Гродзеншчыне бытаваў звычай класці яйка на парозе хлява перад выганам жывёлы ў поле, каб у яе было здароўе і плоднасць[9]. Важная роля яек (простых і пісанак) у аграрных абрадах[10]. У праваслаўнага насельніцтва яны ўключаліся таксама ў абрад памінання продкаў. Як рэха старажытнай і пашыранай традыцыі, яшчэ на пачатку 20 ст. ў Беларусі фіксаваўся звычай мацаваць яйка на магільным крыжы[11]. Данінай гэтаму старажытнаму звычаю з'яўляецца яшчэ жывая традыцыя прыносіць курыныя яйкі на магілы ў дзень памінання продкаў — Радаўніцу (Радуніцу).

З прыняццем хрысціянства афіцыйная рэлігія, адмовіўшыся ад беспаспяховай барацьбы з язычніцкімі традыцыямі, пачала прыстасоўвацца да старажытных святаў і абрадаў. Так курыныя яйкі ўвайшлі ў абрад сяткавання Вялікадня, прымеркаванага да народных веснавых святаў. Як адзначае П.Багатыроў, хрысціянскія і народныя абрады не толькі не варагавалі, але часта ўмацоўвалі адзін аднаго[12]. Пісанкі выконваліся спецыяльна для асвячэння на ўсяночнай у царкве ці касцёле, пасля чаго іх раздавалі дзецям, дарылі валачобнікам. Шырока ўключаліся пісанкі ў розныя гульні і забавы, іх дарылі таксама адзін аднаму для выказвання сімпатыі. Многія з гэтых звычаяў жывыя яшчэ і сёння, аднак у большасці выпадкаў, асабліва ва ўсходніх славян, скарыстоўваюцца пераважна аднатонна пафарбаваныя яйкі — крашанкі.

Відаць, гэтая акалічнасць, а таксама непрацягласць захавання пісанак (каля тыдня, зрэдку — да наступнага Вялікадня)[13] і адсюль адсутнасць старых узораў у музейных калекцыях, тлумачыць супярэчлівыя адносіны даследчыкаў да гэтага віду народнага мастацкага роспісу. Калі практычна ўсе даследаванні па народным мастацтве заходніх і паўднёвых славян, украінцаў, літоўцаў уключаюць і пісанкі, то, напрыклад, у працах даследчыкаў рускага народнага мастацтва яны нават не згадваюцца. Ад-

З.Літвінчык. Пісанкі. 1989. Гродна.



Г.Максімюк. Пісанкі. 1989. Гінавічы Гродзенскага раёна.

сутнічалі публікацыі і пра пісанкі ў Беларусі, іх калекцый да апошняга часу не меў ніводны музей. Таму ў аснову гэтага раздзела пакладзены рэчавыя матэрыялы, сабраныя ў нашыя часы, але яны захоўваюць старажытную тэхналогію і традыцыйныя матывы.

Здаўна пашыраная на ўсёй тэрыторыі рассялення славянскіх народаў традыцыя дэкаравання пісанак вызначаецца адзінствам тэхналогіі. Паўсюль пераважала васкаванне, радзей сустракалася гравіраванне. Паралельна шырока выкарыстоўвалася суцэльная афарбоўка яек, якія называліся ва ўсходніх славян крашанкамі. Яна ўжо на пачатку 20 ст. ў многіх рэгіёнах Беларусі выцесніла працаёмкія прыёмы дэкаравання воскам[14].

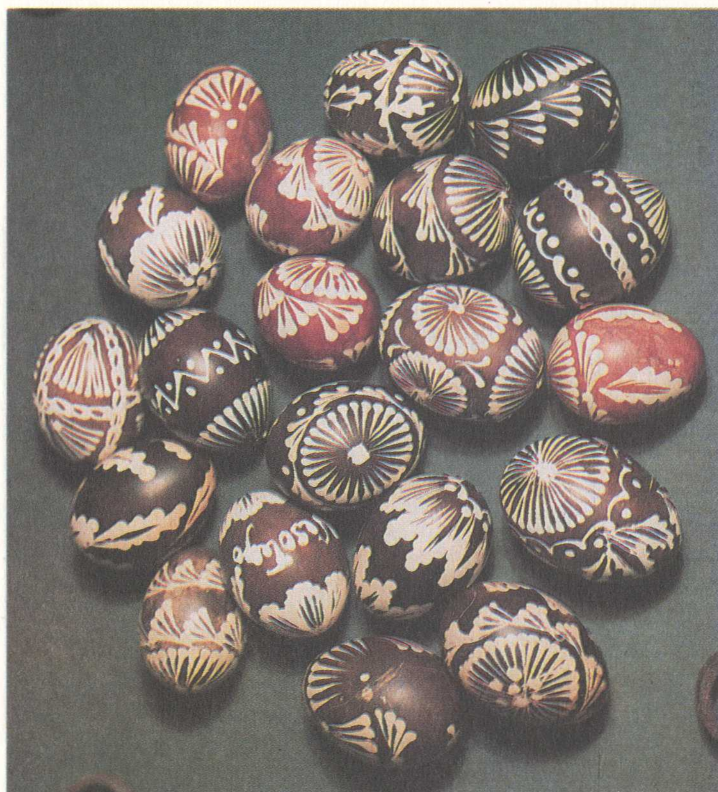
Васкаванне — найбольш старажытная, пашыраная і любімая тэхніка дэкаравання пісанак ва ўсіх славян і іншых суседніх народаў, дзе бытаваў гэты звычай. Заключаецца яна ў нанясенні васковага ўзору на паверхню яйка для засцярогі яе натуральнага колеру пры апусканні ў фарбавальнік. Па сутнасці, гэта добра вядомая тэхніка батыка, што, відаць, дало падставу М.Габерланту выводзіць васковую тэхніку дэкаравання пісанак з батыкавых індыйска-персідскіх тканін і звязваць яе пашырэнне на славянскіх землях з пачаткам 18 ст.[15] Аднак знойдзеныя польскімі даследчыкамі фрагменты пісанак, якія датуюцца 10 ст., пераканаўча абвяргаюць такое меркаванне[16].

Характар дэкору пісанак вызначаўся перш за ўсё тэхналогіяй нанясення воску. Ва ўсіх славян шырока бытавала тэхніка роспісу воскам з дапамогай спецыяльнай бляшанай леечкі — пісака, пісальца. Роспіс пісаком нагадвае тэхналогію дэкаравання керамікі ангобам з дапамогаю ражка і дае гэткі ж сакавіты арнамент лінейнага характару і адвольнага малюнку — геаметрычны, раслінны, зааморфны, антрапаморфны. У межах гэтай простай тэхналогіі можна дасягаць любога ўзроўню дэкаратыўнасці. Напрыклад, гуцульскія пісанкі (асабліва з Космача і Пістыня), якія бясспрэчна можна лічыць вышэйшым дасягненнем у гэтай галіне народнага мастацтва славян, вызначаюцца дзівоснай ювелірнасцю[17], мараўскія — разнастайнасцю раслінных матываў[18].

У межах Беларусі пісанкі, дэкараваныя з дапамогай пісака, пераважалі на Палессі, але, па ўспамінах інфарматараў, бытавалі і ў іншых рэгіёнах, у прыватнасці на Панямонні. Апошняе пацвярджаецца шырокім бытаваннем іх на сумежных тэрыторыях Польшчы[19]. У дэкоры такіх пісанак выразна заўважаецца дзяленне паверхні яйка суцэльнымі лініямі на палі, часцей за ўсё на восем: адзін паясок праходзіць упоперак, два — удоўж, праз канцы. На скрыжаванні ліній змяшчаюцца матывы накшталт хвойных галінак (грабелькі), а часцей за ўсё — традыцыйная васьміпялёсткавая разетка (ружа). Узор выразны, матывы хоць і раслінныя, але моцна геаметрызаваныя. Такі дэкор характэрны і для Украінскага Палесся, сустракаецца на ўсходзе Польшчы, у Балгарыі і, відаць, уяўляе сабою найбольш старажытны яго пласт, калі меркаваць па практычна ідэнтычным узоры на знаходках 11 ст. ў Польшчы[20]. Аднак, на думку даследчыкаў, выкарыстанне для дэкаравання пісанак бляшанай леечкі — параўнальна позняя з'ява, у старажытнасці гэта рабілі завостранай палачкай, якая і сёння служыць дзе-нідзе замест пісака[21].

Іншы характар мае дэкор пісанак, выка-

А.Зайко, Г.Зайко. Пісанкі. 1986. Сапоцкін Гродзенскага раёна.



наны вострым прадметам — цвічком, шпількай і г.д. Такое дэкараванне, звычайна паралельна з пісаковай тэхнікай, вядомае на многіх тэрыторыях, але не ўсюды. Пераважала гэтая тэхніка і ў Беларусі, а ў апошняе паўстагоддзя была адзіная на Панямонні. Вядомая яна і ў Польшчы, асабліва на тэрыторыях, заселеных беларусамі, пераважала і ў Літве.

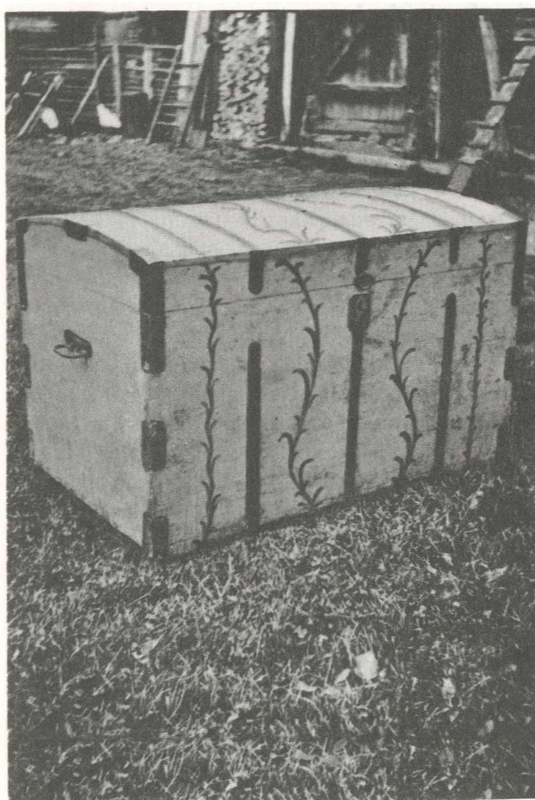
Мяркуецца, што гэтая тэхніка больш позняя, яна прыйшла на змену пісаковай[22]. Калі ўлічыць паўсюднае пашырэнне апошняй, нават на тэрыторыях, дзе доўга збераліся старажытныя традыцыі народнага мастацтва (Беларуска-Украінскае Палессе, Балгарыя), відаць, гэтае меркаванне небеспадстаўнае.

Пашыраная на Панямонні (як і на суседніх тэрыторыях Польшчы) абагульненая назва прыстасавання для роспісу «шпілька» абазначае маленькі цвічок, убіты ў тарэц палачкі. Плешку цвічка мачалі ў растоплены воск і наносілі на паверхню яйка кропку ці выцягнутую кропельку. Гэтыя два элементы і складаюць аснову дэкору пісанак практычна на ўсёй тэрыторыі бытавання падобнай тэхнікі роспісу. Здавалася б, такі нешырокі дыяпазон выяўленчых элементаў моцна абмяжоўваў магчымасці майстрых, аднак на самой справе разнастайнае камбінаванне кропак і кропелек дае незлічоную колькасць варыянтаў дэкору. Абсалютна аднолькавыя ўзоры не сустракаюцца нават у работах адной майстрыхі.

Пры ўсёй разнастайнасці варыянтаў дэкору, характэрнага для шпількавай тэхнікі, няцяжка вызначыць некалькі матываў, якія выкарыстоўваюцца не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Найбольш пашыраны і любімы матыў — традыцыйны круг-разетка, які з кропелек, размешчаных вастрыямі да цэнтра, утварае выдатную кампазіцыю. Хоць шпількавая тэхніка і больш позняя, чым пісаковая, аднак гэты матыў, вядомы майстрам пісанак па іншых відах народнага мастацтва, заканамерна быў імі скарыстаны, паколькі меў адносіны да вырабаў, звязаных з веснавымі абрадамі, і распрацаваны ў адлаведнасці з іншай тэхналогіяй. Варыянты такога матыву ўяўляюць

Размаляваная дуга. 1930-я гады. Альшаны Столінскага раёна.

Куфар. Пачатак 20 ст. Дрэва, метал, роспіс, акоўка. Ляхавічы Навагрудскага раёна.



сабой адкрыта дэкаратыўнае яго вырашэнне ў выглядзе кветкі са злучанымі вастрыямі кропелек ці кропкай у цэнтры, часам з загнутымі ў адзін бок «пялёсткамі» накшталт свастычных матываў.

Размяшчэнне разетак і іх фрагментаў — палавінак, сегментаў, чацвярцінак — бывае досыць адвольнае, аднак можна вылучыць устойлівыя варыянты кампазіцыі, характэрныя як для Панямоння, так і для сумежных тэрыторый па-за межамі Беларусі. Часцей за ўсё дзве разеткі размяшчаюцца цэнтрамі на канцах яйка, іх промні-пялёсткі нібыта звісаюць, нагадваючы махры. Такая кампазіцыя дэкору вельмі тэхналагічная: вялікім і ўказальным пальцамі майстрыха трымае яйка, па канцах і па крузе наносіць узор з кропелек, якія лёгка сцякаюць уніз. Свабодны пояс па цэнтры яйка запаўняецца маленькімі разеткамі, паяскамі з кропелек ці вельмі эфектным матывам з трох-чатырох кропелек, накіраваных веерам у адзін бок. З кропелек кампануюцца таксама разнастайныя ланцужкі і іншыя матывы, сярод якіх сустракаюцца досыць рэалістычныя, як, напрыклад, кветка, якую трэба лічыць яўна позняй і адкрыта дэкаратыўнай. Сюды ж можна аднесці матывы ў выглядзе дубовых лісточкаў, віртуозна скампанаваных з тых жа кропелек і адвольна раскіданых па паверхні. У той жа час матыў птушкі (курыца), які выдатна выконваўся некаторымі старымі майстрыхамі, несумненна старажытны, яшчэ язычніцкага паходжання.

На характар дэкору ўплывалі не толькі разнастайнасць вар'іравання вядомых элементаў і матываў, але і многія іншыя фактары: велічыня шпількі, гушчыня расплаўленага воску і, вядома, майстэрства, тэмперамент, імправізацыйныя здольнасці майстрых. Адны пісанкі вызначаюцца ювелірна дакладным, тонкім, нават крыху сухаватым дэкорам чыстага белага колеру на глыбока чорным фоне. Для другіх характэрны сакавіты, жывы, досыць адвольны малюнак, які часам уяўляецца нядбайным, калі б гэта не надавала яму цеплыню і рукатворнасць.

Дэкараваныя васковым узорам яйкі афарбоўвалі халодным ці гарачым спосабам у

Куфар. Канец 19 ст. Дрэва, метал, штампоўка, акоўка. Шчучынскі раён. БДМНАП.

Куфар. 1950-я гады. Дрэва, роспіс. Крамно Драгічынскага раёна. МСБК.

традыцыйных фарбавальніках расліннага паходжання. Агульнаславянскі спосаб афарбоўкі ў традыцыйны чырвоны колер і яго адценні — ад залаціста-аранжавага да цёмна-чырвонага — заснаваны на выкарыстанні цыбульнага шалупіння (цыбульніку). Насычанасць колеру залежала як ад канцэнтрацыі адвару, так і ад часу вытрымкі ў ім. У шалупінні звычайна паўсюль фарбавалі (і фарбуюць цяпер) таксама аднатонныя крашанкі. Досыць пашырана і афарбоўка ў чорна-карычневы колер, які атрымліваецца настоем альховай кары і ржавага жалеза. Радзей у Беларусі карысталіся іншымі колерамі: светла-карычневым з настою шалупіння грэчкі, светла-зялёным — зялёнага жыта, жоўтым — яблыневай кары і інш. Не набылі пашырэння і хімічныя фарбавальнікі, хоць яны даюць розныя і больш сакавітыя колеры. У народзе аддавалі перавагу натуральным фарбавальнікам, якія лічыліся бясшкоднымі і не фарбавалі рукі.

Параўнанне каларыстычных асаблівасцяў беларускіх пісанак з вырабамі іншых народаў паказвае, што ў Беларусі пераважала манахромная гама: белы ўзор на чырвоным ці чорна-карычневым фоне. Гэта адрознівае іх ад паліхромных пісанак большасці рэгіёнаў Украіны (асабліва Гуцульшчыны), некаторых заходне- і паўднёваславянскіх тэрыторый. Найбольш блізкія аналогіі як у характары малюнка, так і ў каларыстыцы заўважаюцца ў пісанках Літвы, сумежных тэрыторый Польшчы (Беласточчына), Украінскага Палесся. Блізкія па характары і некаторыя ўзоры пісанак Балгарыі, што адрозніваюцца ад пазнейшых, з расліннымі матывамі. Можна меркаваць, што ў гэтых рэгіёнах захаваліся найбольш традыцыйныя віды дэкору і каларыстыкі пісанак.

Асобнай тэхнікай дэкаравання пісанак з'яўляецца гравіраванне — прадрапванне ўзору вострым прадметам на паверхні крашанак. В.Ганцкая мяркуе, што гэта больш позні спосаб у параўнанні з васкаваннем[23]. Адсутнасць рэчавага матэрыялу не дае важкіх падстаў ні для такой, ні для процілеглай высновы, але на карысць першай гаворыць досыць абмежаванае яго выкары-

Куфар. Канец 19 ст. Дрэва, метал, штампоўка, акоўка. Лідскі раён.

Фрагмент дэкору куфра. Канец 19 ст. Дрэва, метал, штампоўка, акоўка. Лідскі раён.

станне: у Польшчы, дзе-нідзе на Украіне, а таксама ў Беларусі, і то толькі згодна з успамінамі інфарматараў. Гравіраваныя ўзоры сухаватыя і складаюцца з тонкіх прамых і хвалістых ліній, зігзагаў, прамой і рамбічнай сеткі і іншых геаметрычных і раслінных матываў, надпісаў, розных кампазіцый адвольнага характару. Пры ўяўных шырокіх магчымасцях гравіравання яно не дае такога жывога, сакавітага, выразнага малюнка, як васкаванне, і таму, відаць, не мела значнага пашырэння.

У нашыя дні дэкараванне пісанак у традыцыйнай стылістыцы спарадычна сустракаецца на Панямонні. У іншых рэгіёнах бытуюць аднатонныя крашанкі ці спрошчаныя варыянты васкавання: накапванне воску свечкай, нанясенне яго запалкай і інш. Сустракаюцца і яўна самадзейныя варыянты: наклейванне кавалачкаў ізаляцыйнай стужкі, пластыліну і г.д.

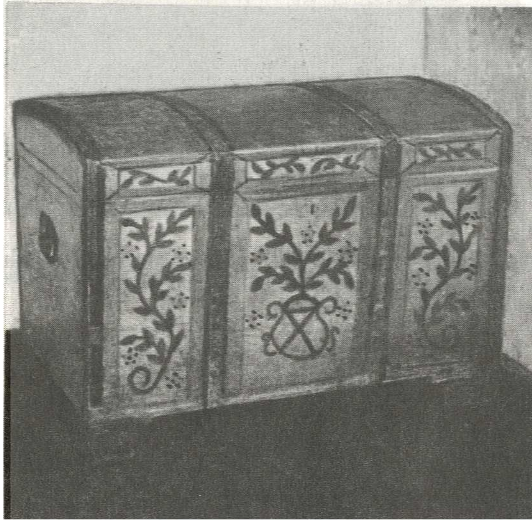
Аднак у сувязі з адраджэннем традыцыйных народных звычаяў і абрадаў расце цікавасць і да традыцыйных прыёмаў і матываў дэкаравання пісанак. Амаль забыты від народнага мастацкага роспісу зноў займае сваё месца ў народным побыце — як у вёсцы, так і ў горадзе.

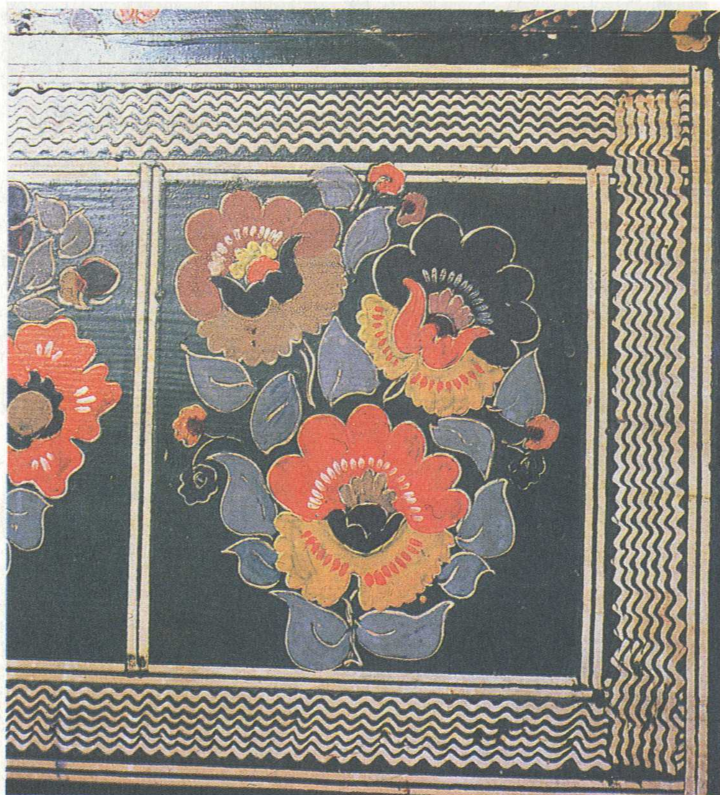
РОСПІС ПА ДРЭВЕ

Сацыяльна-эканамічныя змены ў беларускай вёсцы ў 2-й палове 19 ст. выклікалі пэўныя змяненні ў народным побыце, знешнім і ўнутраным выглядзе жылля, яго абсталяванні і начынні. Пранікненне ў народны побыт параўнаўча даступных анілінавых, акварэльных і алейных фарбаў дало народным майстрам даволі танны і няпрацаёмісты спосаб дэкаравання мэблі, посуду, інтэр'ера. Удасканаленне выязнога транспарту, выдзяленне спецыяльных яго відаў з рэпрэзентатыўнымі мэтамі выклікала развіццё розных спосабаў яго дэкаравання — як ужо разгледжанага кавальскага, так і распіснога.

Аднак меркаваць пра ўсе гэтыя віды рос-

Куфар. Пачатак 20 ст. Дрэва, метал, роспіс. Гродзенскі раён. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей.





Фрагмент дэкору куфра. 1954. Дрэва, роспіс. Агова Іванаўскага раёна. БДМНАП.

Куфар. Пачатак 20 ст. Дрэва, метал, роспіс, акоўка. Валожынскі раён.

пісу сёння цяжка. Значныя змены ў традыцыйным інтэр'еры не спрыялі захаванню як узораў распіснога дэкору, так і яго традыцый, якія не адпавядалі патрэбам сённяшняга побыту. Пра многія віды роспісу можна меркаваць толькі па ўспамінах інфарматараў. Згодна з імі, беленыя сцены печаў, галоўным чынам на Палессі, дзе больш прыкметна выявіўся ўплыў традыцый украінскага народнага мастацтва, аздаблялі кветкавымі матывамі, звычайна ў выглядзе букета ці вазона. Аднак печы штогод (звычайна да Вялікадня) прынята было бяліць нанава, таму, зразумела, старыя ўзоры не маглі захавацца, а сучасныя будаўнічыя матэрыялы як аб'ект для прадаўжэння традыцый роспісу ўжо не падыходзяць. Можна меркаваць, што яго характар быў у стылі паліхромнай вышыўкі гладдзю, якая ў 20 ст. набыла значнае пашырэнне, а таксама роспісу па тканіне, шкле, дрэве і інш.

Паводле звестак тых жа інфарматараў, распісваўся выязны транспарт: сані, вазкі, дугі. Традыцыя аздаблення выязнога транспарту паспела нават замацавацца ў фальклоры (вазок маляваны). Актыўней гэты від дэкору развіваўся на паўночным усходзе Беларусі, дзе, відаць, аказвалі ўплыў традыцыі рускага роспісу на гэтых відах транспарту. Невялікія вузкія плоскасці, прыдатныя для дэкаравання, выклікалі іншы яго характар — геаметрычны дробнаўзорысты.

Скупыя звесткі і нешматлікі рэчавы матэрыял не даюць яснага ўяўлення і пра дэкор мэблі. Можна толькі сцвярджаць, што традыцыйныя віды мэблі (сталы, лавы, калыскі), як і некаторыя новыя (ложкі, крэслы), роспісу не мелі, што характэрна таксама і для сумежных тэрыторый — Літвы, Польшчы. Дэкараваліся тыя віды мэблі, якія пачалі выконваць у народным побыце рэпрэзентатыўныя мэты, — шафы, пасуднікі і г.д. Аднак часцей за ўсё аздаблялася мэбля, звязаная з вясельнымі абрадамі, — куфры. Выраб іх вырас у шырокаразвіты промысел, які пакінуў значны дакументальны і рэчавы матэрыял, што дазваляе даць не толькі агульную характарыстыку гэтага

Л.Доўгер. Куфар. 1950. Дрэва, роспіс. Агова Іванаўскага раёна.

Куфар. 1950-я гады. Дрэва, роспіс. Агова Іванаўскага раёна. БДМНАП.

віду народнага роспісу на Беларусі, але і вызначыць рэгіянальныя яго віды.

Да сярэдзіны 19 ст., а ў некаторых выпадках — і да канца яго каштоўнае адзенне, палатно, сукно, а таксама пасаг нявесты зберагалі ў кублах — даўбаных ці бандарных бочках. Такія ж вырабы адначасова бытавалі на Украіне, у Літве, Польшчы. Аднак ужо з сярэдзіны 19 ст. ў адлаведнасці са зменамі многіх бакоў традыцыйнага народнага ўкладу кублы саступаюць месца куфрам — акаваным, фарбаваным ці распісным. Іх набывалі на мясцовых кірмашах і рынках, ставілі звычайна на відным месцы. Паводле некаторых звестак, якія датычаць, праўда, Украіны[24], пашырэнне дэкараваных куфраў нават магло апераджаць працэс замены курных хатаў «чыстымі», і ў такім выпадку куфар стаяў у каморы, каб не псаваўся ад куродыму. У куфры зберагалі пасаг, ён выконваў важную ролю ў вясельных абрадах. Адсюль і такая асаблівая ўвага да іх дэкору.

З'явіўшыся ў народным побыце беларусаў у 1860-я гады, куфры адразу сталі прадуктам шырокаразвітага промыслу, галоўным чынам на паўночным захадзе Беларусі, а таксама на паўднёвым усходзе Літвы (Аўкштайтыя)[25]. Майстэрні па іх вытворчасці ўзніклі у многіх гарадах і мястэчках: Вільні, Свянцянах, Відзах, Алькеніках, Эйшышках, Лідзе, Іўі[26]. У большасці выпадкаў гэта было сямейнае рамяство: гаспадар рабіў сталярку і акоўку куфра бляшанымі стужкамі, жанчыны фарбавалі і распісвалі яго.

Ператварэнне хатняй вытворчасці для ўласных патрэб у промысел з яго рынкавымі законамі не магло не паўплываць на характар вырабаў, што прасочваецца ў эвалюцыі куфраў Панямоння. Напачатку яны былі аднаколерныя: зялёныя, блакітныя, вохрыстыя. Гладкія стужкі бляхі, пафарбаваныя ў чорны колер, акоўвалі вуглы, дзялілі пярэднюю сценку і века на 3—4 палі. Чорную абводку рабілі вакол замка і ўздоўж палосаў.

Аднак развіццё промыслу і непазбежная канкурэнцыя паміж рамеснікамі вымусілі іх шукаць новыя спосабы дэкору, якія маглі

Л.Д о ў г е р. Фрагмент дэкору куфра. 1959. Дрэва, роспіс. Агова Іванаўскага раёна. НМГК.

Л.Д о ў г е р. Куфар. 1959. Дрэва, роспіс. Агова Іванаўскага раёна. НМГК.

надаць куфрам больш прывабны выгляд, а значыць, і канкурэнтаздольнасць. Першыя такія спробы ўяўлялі сабой нескладаны дэкаратыўны матыў, намаляваны чорнай фарбай на цэнтральным полі пярэдняй сценкі, пад замком. Гэта былі 2 скрыжаваныя кветкі ці схематычны букет у вазе. Аднак у народным побыце гэты нязвыклы дэкор не набыў разумення, раслінныя кампазіцыі такога тыпу называлі траўкай ці наогул венікамі[27].

У той жа час варта адзначыць, што дэкараванне куфраў і скрыняў роспісам расліннага характару ўжо ў 19 ст. было пашырана на Украіне, дзе раслінная паліхромная арнаментыка з'яўляецца традыцыйнай[28]. Распісная мэбля краін Цэнтральнай Еўропы (Швейцарыі, Аўстрыі, Германіі) паўплывала на пашырэнне роспісу куфраў і скрыняў у Польшчы, а таксама на захадзе Літвы — у Жэмайціі і Занёманні[29]. У Беларусі, як і ў сумежных рэгіёнах Літвы, такая арнаментыка не адпавядала мясцовым традыцыям дэкору з яго геаметрычнымі матывамі сімвалічнага характару, таму была ўспрынята прадузята. Гэта падштурхнула рамеснікаў на пошукі новых відаў дэкору, якія б адпавядалі традыцыям мясцовага народнага мастацтва, што ў выніку выклікала выпрацоўку ў гэтым рэгіёне характэрнага, вядомага толькі тут спосабу аздаблення куфраў.

Стылістыка дэкору, распрацаваная майстрамі Панямоння, засноўвалася на традыцыях трохгранна-выемчатай разьбы з яе дробнаўзорыстым геаметрычным арнаментам, які пераважаў як у беларускім, так і ў літоўскім народным мастацтве. І хоць некаторыя матывы роспісу мелі раслінны характар (лісточкі, кветкі), аднак яны настолькі моцна стылізаваліся, што мала чым адрозніваліся ад разьбяных геаметрычных. Садзейнічала такой стылізацыі і тэхніка дэкаравання куфраў — штампаванне (цацкаванне), якое нагадвала набойку: на фарбаваную паверхню куфра штампікамі з бульбы ці рэпы, памочанымі ў светлую фарбу, наносілі ўзор. Штампаванне неўзабаве набыло шырокую папулярнасць, ахапіўшы кампактны рэгіён, што ўключаў паўночны захад Беларусі (Панямонне і заходнюю

Куфар. 1950-я гады. Дрэва, роспіс. Крамно Драгічынскага раёна. МСБК.

Фрагмент дэкору куфра. 1950-я гады. Дрэва, роспіс. Крамно Драгічынскага раёна. МСБК.

частку Паазер'я), а таксама паўднёвы ўсход Літвы (Аўкштайтыю) і сумежныя тэрыторыі Польшчы. Характар дэкору і яго кампазіцыя аднатыпныя практычна па ўсёй тэрыторыі яго бытавання.

Канструкцыя тутэйшых куфраў простая. Прамавугольная скрыня з паўкруглым векам, на ножках нескладанай прафіліроўкі абабівалася па кантах стужкамі бляхі. Такія ж стужкі дзялілі пярэднюю сценку і века на палі. Варыянтаў дзялення няшмат, часцей за ўсё гэтых палёў было 3 ці 4. У першым выпадку 2 бляшаныя стужкі, вертыкальна размешчаныя бліжэй да краёў, дзялілі пярэднюю сценку і века на вялікія цэнтральныя палі, блізкія да квадрата, і бакавыя прамавугольныя. Другі варыянт, з дзяленнем на чатыры палі, уключае яшчэ адну бляшаную стужку, па цэнтры сценкі і века. Аднак яна рэдка была суцэльная, даходзіла толькі да сярэдзіны пярэдняй сценкі і абрывалася пад замком. Такое размяшчэнне акоўкі дыктавала кампазіцыю штампаванага дэкору.

Пераважным фонам па ўсім рэгіёне быў блакітны, зрэдку сустракаюцца зялёны і чырвоны. Акоўка фарбавалася чорным колерам, чорныя палосы наводзілі і па полі ўздоўж бляшаных стужак. Штампаваны ўзор выконвалі кантраснымі колерамі — белым, жоўтым, чырвоным. Карысталіся толькі алейнымі фарбамі, што адрознівала такія куфры ад распісных клеевымі фарбавальнікамі, непрыдатнымі для штампоўкі.

Кампазіцыя дэкору не вылучалася значнай варыянтнасцю па ўсім рэгіёне пашырэння такіх куфраў. Гэта тлумачыцца, відаць, тым, што шляхі збыту штампаваных куфраў, а значыць, і зоны ўзаемаўплываў не размяжоўваліся, пастаянна перакрыжоўваючыся і змешваючыся. Напрыклад, куфры, вырабленыя ў Відзах (Браслаўскі раён), вывозілі ў Казляны, Даўгелішкі, Дуцішкі, Дрысвяты, Опсу, Браслаў, Друю, Ёды, Новы Пагост, Мёры, Дзісну, Шаркоўшчыну, Чарневічы, Глыбокае. Адначасова ў многія з гэтых паселішчаў, у тым ліку і ў Відзы, прывозілі куфры з Вільні і Свянцянаў[30].

Элементы дэкору штампаваных куфраў кампануюцца ў доўгую аднакаляровую па-

Куфар. 1950. Дрэва, роспіс. Мокрая Дубрава Пінскага раёна.

Куфар. 1951. Дрэва, роспіс. Мокрая Дубрава Пінскага раёна.

ласу, што звычайна акаймоўвае стужку акоўкі ці ўтварае канцэнтрычныя кругі на свабодных палях. Аднак кожны цэнтр роспісу, зразумела, меў і свае асаблівасці. Напрыклад, на Гродзеншчыне выразнасцю кампазіцыі вылучаюцца лідскія куфры. Пярэдняя сценка дзялілася акоўкай на 4 палі, цэнтральная стужка не суцэльная, а абрывалася пад замком. 2—3 паласы штампаванага ўзору акаймоўвалі яе, утвараючы над верхнім яе канцом арачнае закругленне. Такім жа чынам аформлена і замочная накладка, прадоўжаная на акоўцы века. Бакавыя палі аздоблены зігзагападобнымі паласамі ўзору.

За адносна кароткі час штампаваныя куфры сталі папулярныя ў народным побыце, тым не менш ужо на пачатку 20 ст. яны пачалі выходзіць з моды. Відаць, паўплывалі на гэты працэс змены ў гарадскім і мястэчковым побыце, на якія тады арыентавалася і вёска. Куфры і скрыні ў мяшчанскім асяроддзі страцілі сваё колішняе значэнне, попытам стала карыстацца стыльная мэбля з каштоўных парод драўніны ці іх імітацыі.

Прадаўжаючы сваё жыццё ў сельскім побыце, куфры адрэагавалі на гэтыя тэндэнцыі зменамі ў характары дэкору. Новым яго відам стала фляндроўка, якая імітавала ці падкрэслівала прыгажосць натуральнага малюнка драўніны. Паверхню куфра пасля папярэдняй грунтоўкі фарбавалі ў вохрысты колер, пасля яго высыхання наносілі другі, больш цёмны, чырвона-карычневых адценняў, і па яшчэ сырой паверхні наводзілі палосы скураным ці гумавым грабеньчыкам, анучай, а то і далонню. На цёмным фоне выступалі больш светлыя разводы, плямы ці хвалістыя лініі. З'явіўшыся як імітацыя, такі дэкор неўзабаве выпрацаваў уласныя дэкаратыўна-мастацкія асаблівасці, набыў шырокую папулярнасць па ўсёй Беларусі, у Польшчы (крыху раней, з канца 19 ст.), на паўночным захадзе Украіны (Падолле, Палессе), у народаў Прыбалтыкі.

У большасці рэгіёнаў Беларусі фляндроўка часам спалучалася з іншымі відамі дэкору. Напрыклад, на Падняпроўі па фляндраваным узоры (ці па аднатоннай афар-

Д. Ц у б е р. Куфэркі. 1987. Дрэва, роспіс. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.

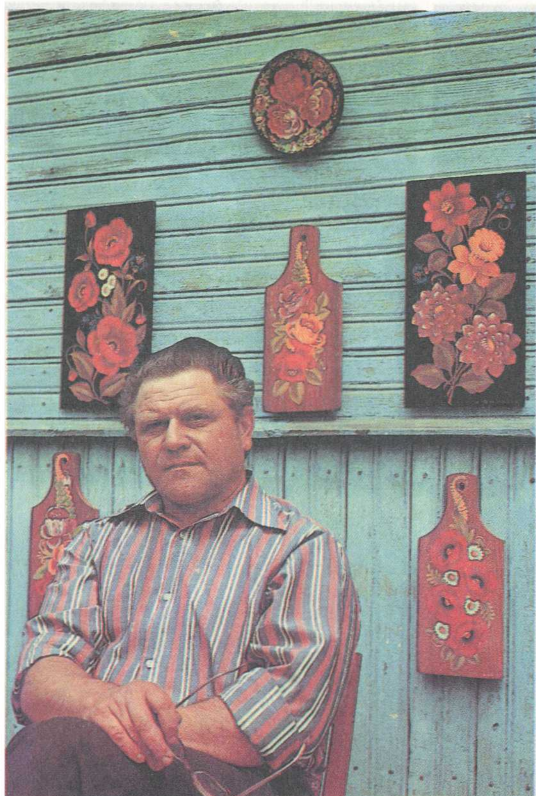
Куфар. 1953. Дрэва, роспіс. Мокрая Дуброва Пінскага раёна.

боўцы) малявалі чорныя палосы, што нагадвалі колішнюю акоўку. Яны размяшчаліся звычайна ў выглядзе косай сеткі, асабліва на веку. Падобны дэкор і на рускіх сундуках, якія мелі крыху меншыя памеры і плоскае века. Спарадычна выступалі і іншыя варыянты фляндроўкі. Майстры Чачэрска і навакольных цэнтраў промыслу палосы наводзілі не адвольна, а расчэрчвалі сценку і века ў выглядзе прамой і косай сеткі, а ў яе ячэйках ці на скрыжаваннях ліній вычэрчвалі цыркульныя кругі-разеткі. Па характары такі дэкор нагадваў разьбу на старых саркафагавых скрынях Закарпацця, Венгрыі, Польшчы, Прыбалтыкі, аднак дасягаўся іншымі тэхнічнымі сродкамі, а падабенства матываў, у аснове якіх ляжыць салярная арнаментыка, тлумачыцца іх агульнасцю ў мастацтве многіх народаў Еўропы.

Іншы характар мае дэкор куфраў Брэсцкага Палесся. Тут яшчэ і на пачатку 20 ст. куфры ў сялянскім побыце былі рэдкасцю, даступнай толькі заможным сем'ям, іншыя выкарыстоўвалі традыцыйныя бандарныя вырабы (бодні). Акаваныя скрыні і куфры, што згадваліся ў раздзеле «Мастацкая апрацоўка металу», былі атрыбутам пераважна мяшчанскага побыту. Аднак ужо на пачатку 20 ст. попыт на іх зніжаецца, промыслы, сканцэнтраваныя ў гарадах і мястэчках, занепадаюць. У той жа час досыць прыкметна расце попыт на куфры ў сялянскім асяроддзі. Сюды ж перамяшчаецца і вытворчасць іх, якая ў 1920—30-я гады вырасла ў промысел. Ім нярэдка займаліся цэлыя вёскі: Огава (Іванаўскі раён), Крамно, Застаўе, Заверша, Хомск (Драгічынскі раён), Мокрая Дубрава (Пінскі раён), Шарашова (Пружанскі раён) і інш.

Развіццё сельскага промыслу па вырабе куфраў пайшло іншым шляхам. У гэты перыяд у народным побыце Палесся значнае пашырэнне набыла паліхромія, асабліва вышыўка адвольнай гладдзю, а таксама яе імітацыя — тэхнічна менш працаёмкая паліхромная набіўка па трафарэце. Вышыўка і набіўка аздобілі ручнікі, фіранкі, навалочкі, падузорнікі і г.д. Такому асяроддзю ўжо не адпавядалі ні куфры і скрыні мясцовых

Майстар мастацкага роспісу Д.Цубер з Давыд-Гарадка Столінскага раёна. 1987.



Д.Цубер. Пано. 1992. Фанера, роспіс. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.

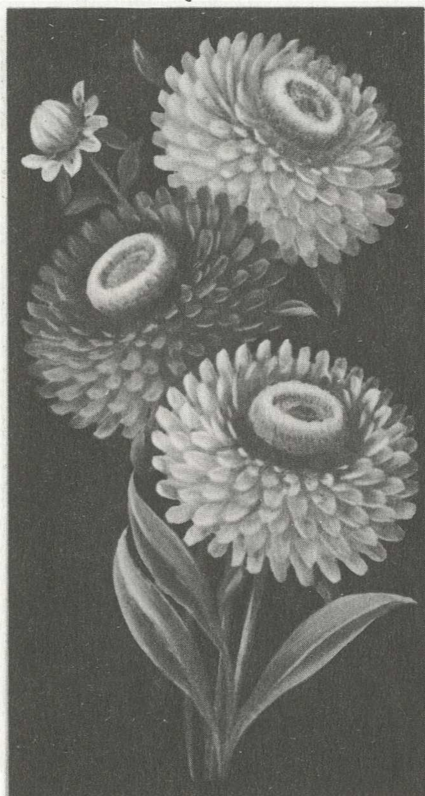
гарадскіх промыслаў з іх манахромнай афарбоўкай і архаічнай, маладэкаратыўнай акоўкай, ні вырабы паўночнага захаду Беларусі з іх стрыманай геаметрызаванай штампоўкай. Новым павевам у народным мастацтве Палесся найбольш адпавядаў свабодны роспіс пэндзлем, які і набыў сваё развіццё ў дэкоры заходнепалескіх куфраў.

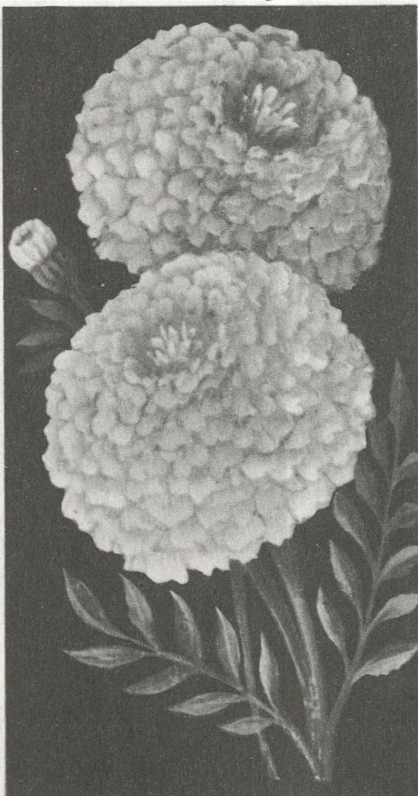
Змяніліся і некаторыя канструкцыйныя асаблівасці куфраў. Адмаўленне ад паслуг кавалёў выклікала замену каваных металічных колцаў на драўляныя. Пэўны час яшчэ бытавала акоўка бляшанымі стужкамі, чым займаліся самі сталяры, аднак неўзабаве адмовіліся і ад яе. Але, каб справіцца з вялікай карціннай плоскасцю сценак, іх прадаўжалі дзяліць на палі цёмнымі гладкімі палосамі накшталт колішняй акоўкі (Мокрая Дубрава) або сталі расчэрчваць фляндроўкай (Огава, Крамно, Заверша). Яна ж у большасці выпадкаў была і адзіным відам дэкору бакавых сценак, расчэрчваючы іх у косую сетку.

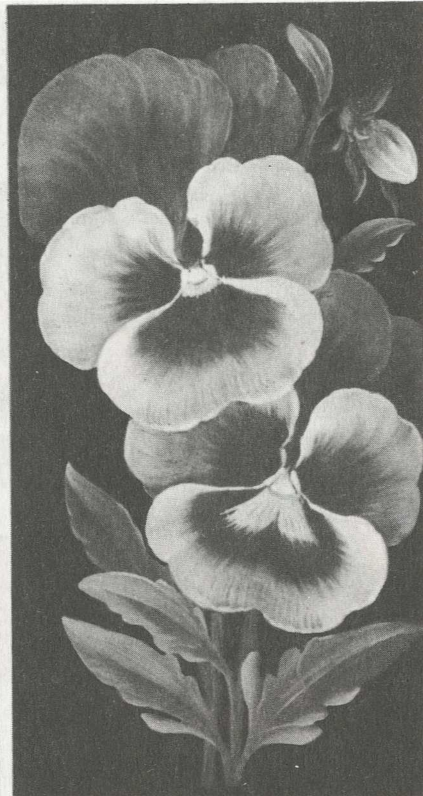
Гэтыя агульныя прынцыпы канструкцыйнага і дэкаратыўнага вырашэння заходнепалескіх куфраў амаль у кожным асяродку іх вырабу набывалі няхай сабе і не вельмі значныя, але ўсё ж прыкметныя адрозненні, што дазваляе гаварыць пра асобныя «школы». Сярод іх можна вылучыць огаўскія, драгічынскія, мокрадубравенскія, шарашоўскія роспісы[31].

Огаўскія куфры, арэал бытавання якіх займаў Іванаўскі, паўднёвую частку Пінскага, Лунінецкага, а ў пасляваенныя часы — таксама Салігорскі, Слуцкі і іншыя раёны цэнтральнага Палесся, у дэкаратыўных адносінах можна лічыць найбольш дасканалымі. З канструкцыйнага боку яны маюць характэрную асаблівасць — драўляную рэечку-казырок на ўзроўні днішча, якая аддзяляе поле сценак ад фігурных ножак-падставак. Асноўны фон — зялёны. Па свежапафарбаваным слоі гумавым грабеньчыкам наводзілі шырокія хвалістыя палосы фляндроўкі, якія акаймоўвалі сценкі і века па краях, а бакавыя сценкі расчэрчвалі ў выглядзе рамбічнай сеткі. Пярэдняя сценка і века дзяліліся на 3 квадраты, якія зай-

Д.Цубер. Плакеткі. 1985. Фанера, роспіс. Давыд-Гарадок Столінскага раёна.







малі не ўсю плошчу, а заключаліся ў прамавугольнік — крыху меншы, чым памеры сценкі і века. У іншых выпадках квадраты прымыкалі да бакавін, але адбіваліся зверху і знізу, утвараючы доўгія гарызантальныя прамавугольнікі. Квадратныя палі запаўняліся сакавітым, яркім, буйным роспісам у выглядзе букетаў з трох кветак. Вырашэнне іх досыць умоўнае і дэкаратыўнае, рэальныя кветкі пазнаюцца не заўсёды. Некаторыя майстрыхі (Т.Доўгер) вырашалі іх своеасабліва, не дамалёўваючы частку пялёсткаў і праецыруючы ў гэты вольны сектар песцікі і тычынкі. Малюнак аказваўся нібыта ў двух праекцыях, набываючы характэрную вобразнасць. Кветкавыя гірлянды ці букеты драбнейшага малюнку запаўнялі і вольныя плошчы акаймоўкі. У межах гэтай кампазіцыі роспісы бясконца вар'іраваліся, паколькі выконваліся ад рукі, і гэта стварае ўражанне жыццёвасці, руху жывой прыроды. Фарбы яркія і чыстыя: чырвоныя, жоўтыя, блакітныя.

Драгічынскія куфры аб'ядноўваюць вырабы некалькіх кампактна размешчаных вёсак: Крамна, Застаўя, Заверша, Хомска. Іх характэрнай канструкцыйнай асаблівасцю з'яўляецца адсутнасць драўлянай рэечкі па ніжнім краі, і таму ўся сценка разам з падстаўкамі ўтварае суцэльную карцінную плоскасць; з дэкаратыўнага боку — перавага блакітнага колеру (хоць сустракаецца і зялёны), з-за чаго драгічынскія куфры на навакольных рынках называлі «галубкамі», чым адрозніваліся ад огаўскіх ці мокрадубравенскіх.

Размяшчэнне ўзораў на драгічынскіх куфрах аналагічнае огаўскім, аднак імкненне да крыху драбнейшых роспісаў часам выклікала разбіўку карцінных плошчаў не толькі на 3 цэнтральныя, але і на некалькі акаймовачных прамавугольнікаў і квадратаў, агульная колькасць якіх магла даходзіць да 15. У адрозненне ад умоўных огаўскіх, драгічынскія букеты ў цэнтральных квадратах больш рэальныя і жывыя. Майстры не імкнуцца ні да дакладнай сіметрыі, ні да абавязковага паўтору. У агульных рысах зберагаючы прынцып размяшчэння ў сіметрычна расчэрчаных ячэйках, букеты і асобныя кветкі жывыя, непаўторныя, нібыта выпадкова кінутыя на плоскасць, часам нават выходзяць за рамкі ячэйкі. Яркі, радасны свет навакольнай палескай прыроды, арнаментальнасць і паліхромія мясцовых вышываных гладдзю, набіўных і тканых вырабаў прадстаўлены ў роспісах майстроў, сярод якіх найбольш вядомыя І.Галах, М.Юрашэвіч, Л.Шпак (Застаўе), А.Юрашэвіч (Заверша) і інш.[32]

Прыкметнымі асаблівасцямі вылучаюцца куфры з Мокрай Дубравы, сфера пашырэння якіх амаль не выходзіла за межы Пінскага раёна. Яны маюць канструкцыйную асаблівасць — вынас (на таўшчыню дошкі) ніжняй часткі, што ўтварае нібыта падстаўку-аснову. Гэта ж уласціва і большасці ўкраінскіх скрыняў[33], а таксама старым акаваным вырабам з недалёкага Давыд-Гарадка і іншых гарадскіх і мястэчковых цэнтраў Палесся, дзе захаваліся традыцыі старажытных цэхавых рамёстваў, што ідуць ад еўрапейскага сярэднявечча.

Кампазіцыя і каларыстыка мокрадубравенскіх куфраў маюць свае адрозненні. Афарбаваныя ў цёмна-сіні ці карычневы колер, яны акаваныя бляшанымі стужкамі, прычым на веку — і ўздоўж, і ўпоперак, дзелячы яго на 4, 8, 12 квадратаў. Пярэдняя сценка вертыкальнымі стужкамі акоўкі дзялілася на 2, 3, але часцей на 4 высокія

Майстрыха па роспісу дываноў Г.Курыловіч з Шаркаўшчыны. 1984.

вузкія прамавугольнікі, выразна выдзеленыя прамымі і зігзагападобнымі палосамі светлага колеру па цёмным фоне. У гэтых прамавугольніках размешчаны кветкі ці нескладаныя букеты, прычым на веку, у адносна невялікіх квадратах, яны іншыя, чым на сценцы, што таксама адрознівае мокрадубравенскія куфры ад огаўскіх і драгічынскіх. Трэці варыянт роспісу — і на бакавых сценках.

Гама мокрадубравенскіх роспісаў стрыманая і абмяжоўваецца чырвоным, белым, блакітным колерамі. Малюнак у рамках, размешчаных на адной плоскасці, дакладна паўтараецца, што адрознівае яго ад жывых драгічынскіх роспісаў, але затое надае выразную рытмічнасць і арнаментальнасць. Гэтая асаблівасць тлумачыцца выкарыстаннем папяровых трафарэтаў з частковай ручной дапрацоўкай[34].

Шарашоўскія роспісы больш простыя: на зялёным фоне — рэдкія раслінныя парасткі з кветкамі. Аднак шарашоўскі промысел цікавы тым, што ў пасляваенныя часы набыў арыгінальны працяг на падляшскіх землях у Польшчы, куды пераехалі некалькі майстроў з Шарашова. Падляшскія куфры, аздобленыя разнавіднасцю фляндроўкі (мазераваннем), былі больш звыклыя для мясцовага люду, і прыезджыя майстры вымушаны былі да гэтага прыстасоўвацца. У выніку выпрацавалася арыгінальная тэхніка дэкаравання накшталт сграфіта: раслінныя матывы прадрапваліся на сырым зялёным ці вохрыстым фоне. Графічна выразныя, досыць жыва выкананыя раслінныя матывы з буйнапялёсткавых кветак на гнуткіх парастках з сакавітымі лістамі вырастаюць з ніжняй часткі куфра, складваюцца ў вузкія палосы і прадаўжаюцца на веку[35].

У тым жа рэгіёне арыгінальныя роспісы па дрэве ў Давыд-Гарадку (Столінскі раён). Тут здаўна займаюцца кветкаводствам і агародніцтвам. Асабліва тут развілася такая галіна хатняй гаспадаркі, як насенняводства. Каб пры продажы насення пакупнік наглядна бачыў, што з яго вырасце, давыд-гарадоцкія майстры «ілюстравалі» сваю прадукцыю невялікімі фанернымі этыкеткамі з малюнкамі кветак і агародніны. Тут немаг-

Фрагмент дывана. 1950-я гады. Палатно, роспіс. Шаркаўшчынскі раён.

чыма было абысціся ўмоўнымі роспісамі, як на мясцовых куфрах. Патрабаваліся канкрэтнасць, дакладнасць, але пры гэтым яркасць і прывабнасць. Таму тутэйшыя майстры практыкуюцца ў натурных эцюдах прама на сваіх агародах. Народная трактоўка моцна выяўляецца і тут. Майстры рэдка паказваюць кветкі ў ракурсе, часцей адлюстроўваюць іх зверху ці збоку, як можна больш наглядна, пры гэтым дакладна вымалёўваюць формы лістоў і пялёсткаў у іх бясконцых варыянтах. Колеры не лакальныя, як на куфрах, а з тонкімі пераходамі, якія адлюстроўваюць не столькі святлоценявую лепку, колькі проста гульню фарбаў. Аднак гэта не парушае плоскаснай трактоўкі. На вузкай фанерцы кветка паказваецца буйна, разам са сцяблом і лістамі, запаўняючы амаль увесь фон. Гэта надае малюнку адчуванне буяння, жыццёвасці.

Па характары давыд-гарадоцкія роспісы апошніх дзесяцігоддзяў чымсці нагадваюць славутыя жостаўскія (Расія), і гэтаму ёсць канкрэтнае тлумачэнне: сучасныя майстры (напрыклад, Д.Цубер) добра інфармаваны пра дасягненні суседніх народаў у гэтай галіне, і жостаўскія роспісы з іх звонкасцю, дэкаратыўнасцю і пазнавальнасцю імпануюць ім сваёй стылістыкай.

Калі давыд-гарадоцкія роспісы развіваюцца і сёння, то выраб куфраў на Палессі спыніўся на пачатку 1960-х гадоў разам з канчатковай стратай іх ролі ў народным побыце. Да тых жа часоў адносяцца і спробы знайсці магчымасць прадаўжэння промыслу ў новай якасці. Брэсцкая фабрыка сувеніраў арганізавала ў Огаве ўчастак па роспісе сувенірных і падарункавых куфэркаў па мясцовых матывах. Перад народнымі майстрамі паўстала цяжкая задача: перанесці роспісы з куфраў на параўнальна невялікія аб'ёмы. Паколькі выпрацоўка новай кампазіцыі патрабавала часу, а фабрыка не магла чакаць, майстры вымушаны былі механічна перанесці традыцыйны роспіс на новыя аб'ёмы, амаль не змяніўшы яго стылістыкі. Букеты кветак, гірлянды і іншыя матывы, арганічна закампанаваныя на вялікіх плоскасцях куфраў, не змяшчаліся на маленькіх куфэрках, таму пера-

Г.Курыловіч. Дыван. 1984. Палатно, роспіс. Шаркаўшчына.

носіліся толькі іх фрагменты. Кампазіцыя з трохчасткавай стала двухчасткавай, з букетаў давялося выдаліць «лішнія» кветкі. У выніку кампазіцыя страціла арганічнасць. Роспіс маленькага куфэрка патрабаваў дакладнасці і стараннасці, а народныя майстры прывыклі працаваць на вялікіх плоскасцях, дзе гэта было не так абавязкова.

Несумненна, далейшая цярплівая праца з народнымі майстрамі магла б прынесці свае вынікі. Аднак натуральны шлях развіцця народных традыцый з-за сваёй аднолнай працяглацсі аказаўся для фабрыкі непрымальны. У арганізаваным цэху «ўдасканаленнем» огаўскіх роспісаў занялiся прафесійныя мастакі. Дэкор куфэркаў набыў неабходную кампазіцыйную завершанасць і тэхналагічную дасканаласць, аднак роспісы амаль цалкам страцілі традыцыйны характар, хоць і выконваліся нярэдка народнымі майстрамі з таго ж Огава. Адчувальна выявіўся прафесійны пачатак — стылізатарства «пад народнае». Хоць роспісы і выконваюцца быццам бы ў адпаведнасці з народнымі традыцыямі — плоскасна, лаканічна, лакальна, без аб'ёмаў і колеравых пераходаў, аднак у кампазіцыі, каларыстыцы, малюнку адчуваюцца сухасць і халодная разважлівасць, мала характэрныя для твораў народнага мастацтва. У роспісах не адчуваецца рукатворнасці, і хоць яны выконваюцца пэндзлем уручную, а не па трафарэтах, усё ж на іх ляжыць пячатка стандартнасці і паточнасці, паколькі прафесійныя распрацоўкі механічна і без якіх-небудзь варыяцый паўтараюцца рукою выканаўцы. Роспіс, як і аплікацыя саломкай, пастаўлены на канвеер, паток, траціць свой жывы народны характар. Асноўнае ў народных роспісах — свабодны рух пэндзля, нестандартнасць малюнка, адлюстраванне асобы выканаўцы, які арганічна спалучае імправізацыйнасць з традыцыйнасцю.

А. Багаткевіч. Дыван. 1950-я гады. Палатно, роспіс. Курдзекі Докшыцкага раёна.

Майстрыха па роспісу дыванοў А. Багаткевіч з Курдзекаў Докшыцкага раёна. 1983.

РОСПІС ПА ТКАНІНЕ І ШКЛЕ

Крыху пазней, чым штампаваныя, і практычна адначасова з распіснымі куфрамі ў беларускім народным побыце набыў пашырэнне дэкаратыўны роспіс па тканіне і шкле. Нарадзіўшыся на пачатку 20 ст. спачатку як новая, чыста самадзейная з'ява, у 1930—50-я гады дэкаратыўны роспіс стаў амаль паўсюдным, у некаторых рэгіёнах нават набыў характар промыслу, што спарадычна бытаваў яшчэ і ў 60-я гады.

Між тым цікавасць даследчыкаў да гэтага віду беларускіх роспісаў выявілася толькі ў 80-я гады, калі апошнія практычна выйшлі з побыту. Гэтаму ёсць свае тлумачэнне. Любая новая з'ява ў народным мастацтве, якая развілася за адносна кароткі час, на першым этапе непазбежна суправаджаецца самадзейнымі праявамі, а то і яўнай безгустоўнасцю і антымастацкасцю. У роспісах гэта асабліва прыкметна: бадай, ніводны іншы від народнага мастацтва не быў настолькі дыскрэдытаваны аляпавата-саладжавай базарнай прадукцыяй, якая масава распаўсюджвалася вандроўнымі «жывапісцамі», так што аж да апошняга часу ўсе віды роспісаў залічваліся ў разрад кічу. Толькі ў 80-я гады, з развіццём беларускага мастацтвазнаўства, былі «адкрыты» сапраўды народныя роспісы, якія валодаюць усімі прыкметамі любога традыцыйнага віду народнага мастацтва: калектыўнай асновай творчасці, пераемнасцю мясцовых традыцый, арганічным спалучэннем з іншымі відамі народнага мастацтва.

Прычыны пашырэння аналагічных відаў роспісу ў беларусаў і суседніх народаў досыць падобныя, хоць маюць і некаторыя мясцовыя асаблівасці, заснаваныя на традыцыйных для таго ці іншага рэгіёна крыніцах. Напрыклад, польскія дываны і «малёванкі», па характары вельмі блізкія да беларускіх, вядуць сваё паходжанне ад традыцыйных насценных роспісаў[36]. Блізкія яны і да распісных абразоў, аднак, у адрозненне ад апошніх, выконвалі ў інтэр'еры чыста дэкаратыўную ролю, з'яўляючыся

Ф. С у х а в і л а. Дыван. 1987. Сацін, роспіс. Бабруйшчына Глыбоцкага раёна.

творчасцю тых жа майстрых, якія распісвалі ўнутры і знадворку сцены свайго жылля[37].

Цікавую тэорыю пашырэння дэкаратыўных роспісаў на паперы (малёвак) у народным жыллі ўкраінцаў вылучае Б.Бутнік-Сіверскі. Вытокамі іх таксама з'яўляюцца насценныя роспісы — адзін з найбольш яркіх відаў украінскага народнага мастацтва. Сярод майстрых заўсёды вылучаліся «малювальніцы», творчасць якіх служыла ўзорам для пераймання. Нярэдка яны працавалі па просьбе суседзяў, родзічаў, знаёмых. Аднак у пачатку стагоддзя попыт стаў апераджаць прапанову, і майстрыхі сталі працаваць на паперы, што дазволіла ім не прывязвацца да надвор'я, пораў года ці пэўных датаў, да якіх звычайна аздаблялі хату[38]. «Малёўкі» некаторых рэгіёнаў засноўваюцца таксама на традыцыях роспісу скрыняў[39].

Беларускія роспісы па тканіне, што бытавалі ў выглядзе прыложкавых насценных дываноў, паўдываноў і невялікіх дыванкоў (макатак) і набылі пашырэнне ў тыя ж самыя часы — у пачатку 20 ст. і асабліва ў

Ф.Сухавіла. Дыван. Фрагмент. 1986. Сацін, роспіс. Бабруйшчына Глыбоцкага раёна.

1920—50-я гады, выкліканы тымі ж чыста дэкаратыўнымі задачамі. Дываны і дыванкі аздобілі інтэр'ер, напоўнілі яго мажорным гучаннем. У першыя пасляваенныя гады, калі спаленая, зруйнаваная беларуская вёска інтэнсіўна адбудоўвалася, роспісы як больш аператыўны від мастацтва запоўнілі новыя пабудовы, кампенсуючы недахоп мастацкіх вырабаў прамысловай вытворчасці. Менавіта да гэтага перыяду адносіцца росквіт гэтага віду народнага мастацтва.

Распісныя дываны характэрныя практычна для ўсёй Беларусі, аднак у многіх рэгіёнах гэта была хутчэй спарадычная, самадзейная з'ява, чым масавы, традыцыйны від народнага мастацтва. Апошняе датычыць хіба што заходняй часткі Паазер'я (Докшыцкі, Глыбоцкі, Пастаўскі, Мёрскі, Браслаўскі, Мядзельскі раёны), дзе мастацтва роспісу дываноў было масавай з'явай, з характэрнымі мясцовымі традыцыямі і тыповымі асаблівасцямі.

Калі польскія і ўкраінскія роспісы засноўваліся на традыцыях дэкору сцен жылля і вясельных куфраў, то паўночнабеларускія маюць сваю крыніцу. Як ужо адзначалася, у беларусаў роспісы жылля не сустракаліся, не характэрныя для Паазер'я і распісныя куфры. У той жа час бытавалі арыгінальныя прыложкавыя дываны, выкананыя паліхромнай вышыўкай гладдзю па чорным фоне. Гэтыя досыць дэкаратыўныя, але працаёмкія ў выкананні вырабы, відаць, і паслужылі асновай для роспісу дываноў. Адносная даступнасць алейных і клеевых фарбаў, параўнаўчая непрацаёмкасць выканання далі магчымасць распісным дыванам скласці сур'ёзную канкурэнцыю вышываным, а неўзабаве і наогул іх выцесніць.

З'яўляючыся па ступені пашырэння масавым, мастацтва роспісу дываноў тым не менш не было ўсеагульнай справаю, як, напрыклад, ткацтва. Звычайна ў кожнай вёсцы, а то і ў цэлым наваколлі сваім майстэрствам вылучаліся 1—2 майстры ці майстрыхі, якія выконвалі заказы суседзяў ці знаёмых. Гэта Л.Ючковіч і А.Багаткевіч (в.Курдзекі Докшыцкага раёна), М.Марозька (в.Пестуны Мёрскага раёна), Ф.Сухавіла (в.Бабруйшчына Глыбоцкага раёна), Г.Курыловіч (г.Шаркоўшчына), М.Папок (в.Ляшчынск Мядзельскага раёна) і інш. Аўтараў многіх работ вызначыць немагчыма.

Пры ўсёй разнастайнасці і індывідуаль-

насці почыркаў і манераў кожнага майстра паўночнабеларускія дываны вылучаюцца тыпова мясцовымі асаблівасцямі, што аб'ядноўваюць іх у адзіную групу. Падобная кампазіцыя і матывы дэкору характэрныя і для некаторых роспісаў Польшчы, аднак паўночнабеларускія вылучаюцца большым мастацка-стылістычным адзінствам. Калі польскія роспісы на працягу паўстагоддзя прайшлі шлях ад стылізавана-геаметрычных да арнаментальна-дэкаратыўных формаў раслінна-зааморфнага характару, а затым — да ілюстрацыйна-натуралістычных[40], то беларускія ўстойліва трымаліся арнаментальна-дэкаратыўных кампазіцый расліннага характару, толькі зрэдку адхіляючыся ў бок сюжэтна-тэматычных, яўна самадзейнага плану. Храналагічна розніца толькі ў тым, што фон даваенных дываноў звычайна белы ці шэры, з нефарбаванага палатна, пасляваенных, перыяду росквіту гэтага віду народнага мастацтва, — чорны, кампазіцыя больш адпрацаваная і дасканалая.

Асноўны матыў распісных дываноў — пышны букет кветак у кошыку, вазе або перавязаны стужкай; па краях — гірляндавянок з пераплеценых раслінных парасткаў, кветак, лісця або букеты, што адыходзяць ад вуглоў да цэнтра. Часам паабапал букета сіметрычна размяшчаюцца сілуэты птушак (ластаўкі, галубы, павы), для паўдываноў і макатак характэрныя ў сюжэтах 2 ільвы ці алені, выкананыя ў наіўна-рэалістычнай манеры.

Стылізацыя раслінных матываў досыць значная, хоць большасць кветак пазнавальныя: ружы, званочкі, рамонкі, хрызантэмы, гронкі бэзу. Вырашэнне плоскаснае, колеры лакальныя, асабліва ў роспісах клеевымі фарбамі, ажыўленне іншымі колерамі робіцца не дзеля дасягнення аб'ёмнасці, а з яўна дэкаратыўнымі мэтамі або каб аддзяліць колеры адзін ад аднаго. Глыбокі чорны фон узмацняе гэтую звонкую дэкаратыўнасць.

Крыху іншы характар роспісаў алейнымі фарбамі. Колеры не такія яркія, паколькі палатно ўцягвае алей, надае роспісам стрыманы каларыт матавых адценняў. Тут

А. К і ш. Дыван «Рай». Фрагмент. 1930-я гады. Слуцкі раён.

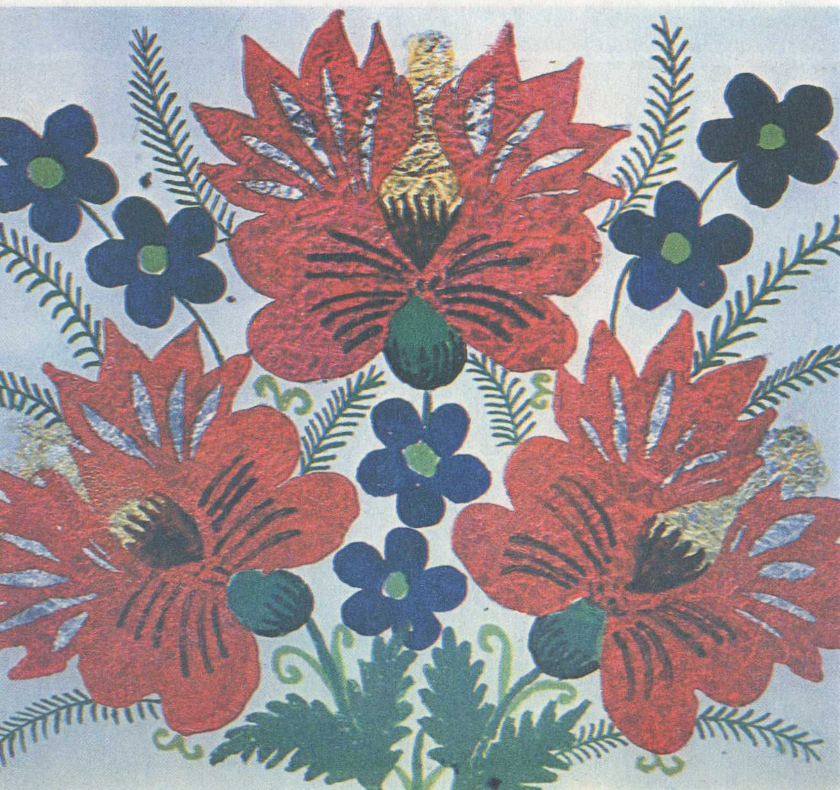
А. К і ш. Дыван «Райскі сад». 1930-я гады. Слуцкі раён.

больш прыкметнае імкненне да перадачы аб'ёму, аднак арнаментальнасць і дэкаратыўнасць несумненна пераважаюць.

Нярэдка майстры карысталіся папяровымі трафарэтамі, набіваючы з іх дапамогай асноўныя абрысы малюнка. Аднак выкарыстанне трафарэтаў выклікана зусім не імкненнем спрасціць працэс роспісу ці паставіць яго на паток, паколькі такія дываны рабілі не для рынку. Трафарэт дапамагаў больш дакладна арганізаваць кампазіцыю, надаць ёй сіметрыю, завершанасць і арнаментальнасць.

У іншых рэгіёнах Беларусі роспіс дываноў масавага характару не меў і з'яўляўся хутчэй самадзейнасцю. Аднак на гэтым фоне вылучаюцца некаторыя з'явы, вызначыць якія так адназначна немагчыма. Да іх адносіцца творчасць майстрыхі А.Кіш (1889—1949) з в.Леніна Слуцкага раёна. Яе творчасць — унікальная з'ява, якая спалучае дэкаратыўнасць з апавядальнасцю, індывідуальнасць бачання з традыцыйнай народнай трактоўкай, элементы сельскай і гарадской культур. З-пад яе пэндзля выходзілі надзвычай шматфарбныя, непасрэдныя, напаўрэальныя, напаўфантастычныя творы, якія надавалі інтэр'еру жылля дэкаратыўнасць і казачнасць.

Фантазія майстрыхі спалучыла ў кампазіцыі дываноў рэальны свет і ўяўленні пра тое прыгожае жыццё, якое, на яе думку, павінна быць адлюстравана на падобных творах. Гэты стэрэатып «лепшага свету» ў большай ці меншай ступені характэрны для мастацтва роспісу дываноў у цэлым, аднак у творчасці А.Кіш гэта выявілася найбольш ярка. Пейзаж яна малюе традыцыйна для падобных твораў: возера ці рэчка з лілеямі, лебедзямі, лодкай, дрэвы і кусты на беразе, поўны месяц на цёмна-блакітным небе. Тут жа — выявы птушак і жывёл, якія ў звычайным разуменні быццам бы не адпавядаюць такому пейзажу і якіх аўтар «жывуцом» яўна не бачыла: на бярозавых галінах сядзяць натапыраныя фазаны, падобныя на нейкіх дагістарычных драпежнікаў, на квітнеючы луг выходзяць ільвы, што нагадваюць дабрадушных катоў, а сярод пышнай зеляніны горда трымае галаву нейкі



А.Макоўчык. Дэкаратыўнае пано. 1960-я гады. Шкло, роспіс, фольга. Совіна Бярозаўскага раёна.

Абразок. 1920-я гады. Шкло, роспіс, фольга. Камянецкі раён.

казачны трохрогі алень. Дываны маюць адпаведныя назвы: «Ліст каханаму», «Райскі сад», «Каля возера».

Дываны А.Кіш — рэдкі ўзор спалучэння выяўленчасці і дэкаратыўнасці. Хоць творы маюць досыць разгорнуты сюжэт, у манеры выканання іх бачыцца імкненне да дэкаратыўнасці, характэрнай для традыцыйных народных роспісаў. Майстрыха карыстаецца чыстымі, сакавітымі, яркімі фарбамі без паўтонаў і колеравых пераходаў: сіняй, белай, аранжавай, зялёнай. Своеасаблівую выразнасць і дэкаратыўнасць кампазіцыям надае ўпэўненая чорная лінія, якой абведзены абрысы малюнка, прапрацаваны кроны дрэў, кара, трава, грывы львоў, пер'е птушак. Лілеі на вадзе, кветкі на беразе, мяцёлкі чароту размешчаны рытмічна і ў пэўным парадку, як на тканых вырабах. Усе дываны акаймаваны шырокай арнаментальнай паласой з парасткаў, бутонаў і кветак. Такім чынам, дываны А.Кіш пры ўсёй іх непаўторнасці і ярка выяўленай індывідуальнасці па характары блізкія да традыцый народнага мастацкага роспісу, якія майстрыха, безумоўна, ведала і разумела.

Менавіта такая тыпова народная трактоўка выяўленчых сюжэтаў збліжае творчасць майстроў розных рэгіёнаў і розных народаў. Напрыклад, блізкія аналогіі з творчасцю А.Кіш прасочваюцца ў работах вядомай украінскай майстрыхі роспісаў М.Прымачэнкі (Кіеўская вобл.). Яе роспісы, па словах Б.Бутніка-Сіверскага, таксама з'яўляюцца «дзівосным узорам спалучэння дэкаратыўнасці і апавядальнасці»[41]. Работам майстрыхі пераважна сюжэтна-тэматычнага характару, у тым ліку і на фантастычныя, казачныя тэмы, таксама ўласцівая колернасць, гучнасць фарбаў, арнаментальнасць вырашэння, аднак ім у большай ступені ўласцівы самадзейны пачатак, яны хутчэй нагадваюць дзіцячы малюнак. Дываны А.Кіш вызначаюцца больш адпрацаванай кампазіцыяй і дэталёвай прапрацоўкай матываў, яны ўяўляюць сабой унікальную з'яву не толькі ў галіне народнага роспісу, але і ў народным мастацтве Беларусі ў цэлым.

А.Кіш. Дыван «Рай». Фрагмент. 1930-я гады. Слуцкі раён.

А.Макоўчык. Дэкаратыўнае пано. 1950-я гады. Шкло, роспіс. Совіна Бярозаўскага раёна.

Адначасова з роспісамі па тканіне ў народным побыце беларусаў з'явіліся і роспісы па шкле. Гэты від народнага мастацтва вядомы ў краінах Заходняй Еўропы з 18 ст., аднак найбольшае пашырэнне набыў у другой палове 19 — пачатку 20 стагоддзя, калі ў народным побыце стала даступнае шкло. У прыкарпацкіх раёнах Украіны, у Польшчы, Чэхіі, Славакіі, Румыніі і іншых краінах Заходняй Еўропы роспіс па шкле стаў адным з папулярных відаў народнага мастацтва, у многіх выпадках набыў характар шырокаразвітага промыслу[42].

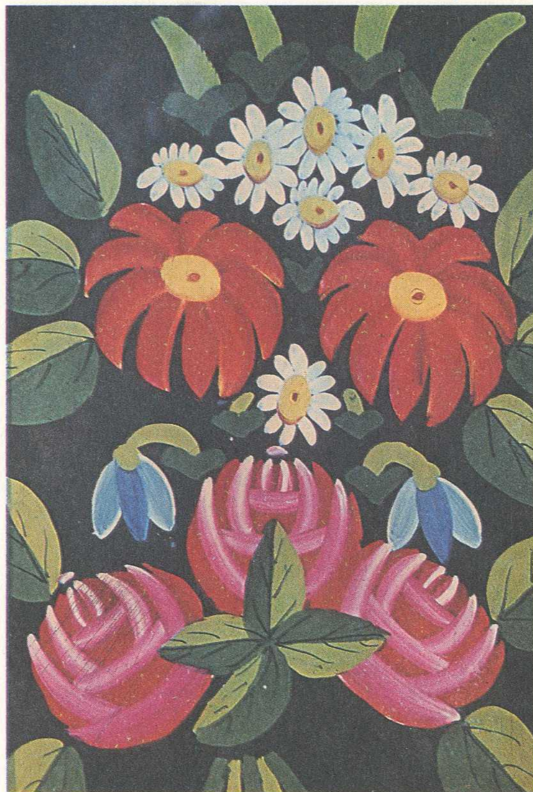
Звесткі пра роспіс па шкле ў Беларусі вядомыя з пачатку 20 ст. Магчыма, некаторы ўплыў на яго пашырэнне аказалі польскія майстры-рамеснікі, якія са сваім таварам траплялі ў Беларусь, на Украіну, у некаторыя вобласці Расіі[43]. Аднак калі такі ўплыў і быў аказаны, то хіба толькі на пашырэнне гэтага віду роспісу, а не на яго характар. Калі ў народаў Цэнтральнай Еўропы роспіс па шкле амаль цалкам насіў сакральны характар, часам набываючы і сюжэтна-тэматычныя рысы, то ў Беларусі ў большасці выпадкаў ён быў арнаментальна-дэкаратыўны. З'явіўшыся ў той жа час, што і роспіс куфраў і дываноў па тканіне, ён меў той жа характар, нярэдка выконваўся аднымі і тымі ж майстрамі. Выяўленчыя і сюжэтна-тэматычныя матывы больш уласцівыя паточнай антымастацкай прадукцыі, якую ў пасляваенныя часы прадавалі на рынках, насілі па вёсках і г.д. Амаль уся яна адносіцца да звычайнага кічу.

Тэхналагічна роспіс па шкле нічым не адрозніваецца ад такога ж у іншых народаў. Карысталіся празрыстымі каляровымі лакамі, алейнымі і друкарскімі фарбамі, падкладвалі мятую фольгу; часам распісвалі і шкло, і падкладзеную паперу, якая прасвечвала скрозь празрысты лак. Колеры чыстыя, лакальныя, без паўтонаў і колеравых пераходаў, звычайна абрысы малюнка прапрацаваны чорнай лініяй. Пераважала яўная арнаментальнасць.

Па варыянтах кампазіцыі, колеравым вырашэнні і стылістыцы роспісы па шкле вельмі разнастайныя. У іх цяжка выявіць якія-небудзь рэгіянальныя асаблівасці, як у рос-

Л.Доўгер. Дэкаратыўнае пано. Фрагмент. 1950-я гады. Шкло, роспіс. Агова Іванаўскага раёна.

Дэкаратыўнае пано. 1950-я гады. Шкло, роспіс. Маларыцкі раён.



пісах куфраў ці дываноў. Тут хутчэй заўважаецца індывідуальнасць кожнага асобнага майстра, чым рэгіёна. У некаторых работах даваеннага перыяду, якія можна сустрэць на захадзе Беларусі, адчуваецца рука рамесніка-прафесіянала (магчыма, гэта і ёсць уплыў згаданых польскіх майстроў). Заўважаецца імкненне перадаць аб'ёмы, ракурс, дакладна паказаць натуру. Колеры яшчэ не надта інтэнсіўныя: чорныя, белыя, карычневыя, глухія чырвоныя і зялёныя.

У пасляваенны час галоўная задача майстроў — арнаментальнасць і дэкаратыўнасць роспісу. Кветкі, лісце, парасткі становяцца плоскасныя, іх пішуць, не ўзгадняючы з натурай, расфарбоўваюць так, каб стварыць гучную гульню колеравых плямаў. Кветкі страчваюць натурную форму, становяцца падобныя на марскія ракавіны.

Такія роспісы характэрныя пераважна для Палесся, дзе ў 40—50-я гады набылі значнае пашырэнне (яшчэ раз варта нагадаць, што гаворка ідзе не пра базарны кіч). Папершае, тут бытавалі распісныя куфры, адкуль чэрпалі матывы для роспісу па шкле, па-другое — для палескага інтэр'ера была характэрная асаблівая любоў да колернасці. Некаторыя роспісы, як, напрыклад, з в.Леніна Жыткавіцкага раёна, уяўляюць сабой амаль поўны паўтор папулярнай тут паліхромнай гладзевай вышыўкі.

Уласныя прыёмы роспісу выпрацавалі майстры вёсак Огава і Крамно Драгічынскага раёна. Як і пры дэкараванні куфраў, спачатку наносілі абрысы, але ўжо не алоўкам, а чорнай тушшу, затым запаўнялі іх фарбай. Адмысловы арабескавы рух чорных ліній надае малюнку асаблівую вытанчанасць. Л.Доўгер з в.Огава контуры не наводзіла, адмовілася і ад сіметрыі. Кветкавыя матывы адвольна запаўняюць усю прастору. Кветкі ўмоўныя, фарбы яркія, колеры лакальныя.

Разнастайная манера роспісаў па шкле і ў некаторых іншых рэгіёнах Беларусі, аднак трактоўка іх у большасці выпадкаў тыпова народная, у адпаведнасці з характарам іншых відаў роспісу і народнага мастацтва ў цэлым.

* * *

Абагульняючы матэрыял па беларускім народным мастацкім роспісе, можна адзначыць, што ў цэлым ён быў параўнаўча позняй з'явай. Толькі пісанкі, з'яўляючыся своеасаблівым відам роспісу, маюць старажытнае, яшчэ дахрысціянскае паходжанне, выяўляючы ў характары і стылістыцы дэкору агульнаславянскія вытокі.

Пашырэнне іншых відаў роспісу ў побыце беларусаў адносіцца да канца 19 ст. і звязана са зменамі ў характары традыцыйнага інтэр'ера і вырашэннем галоўным чынам дэкаратыўных задач. Аднак гэтыя параўнаўча новыя віды народнага мастацтва засноўваліся на трывалым грунце народных традыцый і ў большасці выпадкаў адпавядалі ўсяму характару народнага мастацтва. Напрыклад, у сувязі з асаблівасцямі народнага дойлідства лясной паласы Еўропы ў Беларусі не было традыцыі архітэктурнага роспісу, як на Украіне ці ў некаторых рэгіёнах Польшчы, Славакіі і г.д. У той жа час арыгінальным відам роспісу з ярка выяўленымі нацыянальнымі рысамі стала дэкараванне некаторых відаў мэблі, галоўным чынам вясельных куфраў. Аздобленыя штампаваным дэкорам куфры, якія ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя займалі досыць кампактны рэгіён — Панямонне і суменжныя тэрыторыі Літвы, можна лічыць унікальнай з'яваю ў народным мастацтве славян і іншых суседніх народаў. Больш познія распісныя куфры Палесся выяўляюць блізкія аналогіі з вырабамі Украіны, Польшчы і інш., хоць усё ж лёгка адрозніваюцца ад іх кампазіцыяй, каларыстыкай, малюнкам.

Роспісы па тканіне і шкле ў большасці выпадкаў былі самадзейныя, асабліва на першым этапе. Аднак у некаторых выпадках гэта стала асновай для развіцця самабытных з'яў, што маюць несумненную генетычную сувязь з глыбока традыцыйнымі відамі народнага мастацтва. Сярод іх — творчасць А.Кіш з яе ярка індывідуальным, але тыпова народным характарам. Яшчэ больш прыкметная гэтая сувязь у паўночнабеларускіх распісных дыванах, якія за адносна кароткі тэрмін (20—50-я гады) выпрацавалі характэрныя рэгіянальныя асаблівасці і тыпова мясцовую стылістыку.

На жаль, у сваім традыцыйным выглядзе большасць відаў роспісу сёння практычна не развіваецца. Некаторыя народныя майстры прадаўжаюць распісваць дываны на тканіне, аднак гэтая традыцыя стымулюецца сёння не попытам мясцовага асяроддзя, а музейнай і выставачнай дзейнасцю. У сувязі з ростам цікавасці да традыцыйных святаў і абрадаў, які адзначаецца ў апошні час, некаторыя надзеі можна звязваць з працэ-

самі натуральнага адраджэння традыцыі дэкаравання пісанак.

У большасці ж выпадкаў сучасны роспіс уяўляе сабой спробу адраджэння, а часцей за ўсё інтэрпрэтацыі і перапрацоўкі яго традыцый на другасным узроўні. Найбольш цікавыя распрацоўкі мастакоў НДМЭЛ: пано на шкле, тканіне, дрэве, куфэркі, талеркі, кухонныя наборы і інш. Выкананы яны ў большасці выпадкаў няблага, па-сучаснаму, адчуваецца традыцыя ці канкрэтнага віду роспісу, ці пэўнага рэгіёна, аднак гэта ўсё ж вырабы утылітарна-мастацкага, дэкаратыўнага і сувенірнага плану, у адносінах да якіх можна весці гаворку толькі як пра больш-менш удалую інтэрпрэтацыю народных традыцый.

1 Малевская М.В. Поливная керамика древнего Новогрудка // СА. 1969. № 3.

2 Воронин Н. Древнее Гродно: По материалам археол. раскопок 1932—1949 гг. М., 1954. С.125 (МИА; № 41).

3 У некаторых выпадках ёсць дакладныя звесткі пра тое, што ў роспісах інтэр'ераў храмаў прымалі ўдзел мясцовыя народныя майстры, як, напрыклад, у аздабленні Троіцкай царквы Маркава манастыра ў Віцебску ў 1691 г. (ГБМ. Мн., 1988. Т.2. С.128—129).

4 Акты Виленской археографической комиссии. Вильна, 1887. Т.14. С.347.

5 Адным з такіх майстроў роспісу быў А.Пігарэвіч, які працаваў у 70—80-я гг. XVII ст. ў Магілёве (Кацер М.С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С.22).

6 У вопісах аднаго з двароў за 1520 г. адзначаны «коўш вялікі драўляны» (Археографический сборник документов и материалов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Вильна, 1870. Т.7. С.11). Вялікі карэц з Прапойска знаходзіўся да рэвалюцыі ў Магілёўскім царкоўна-археалагічным музеі. Мяркуецца, што ён быў звязаны з т.зв. мядовымі братчынамі, якія бытавалі ў беларускіх гарадах (Жудро Ф. История Могилевского богоявленского братства. Могилев, 1890 С.4—7). Ён таксама быў распісаны арнаментам, фігурамі святых (Фурсов М.В. Описание Могилевского музея. Могилев, 1898. С.5).

7 На жаль, у 1985 г. гэты унікальны помнік дойлідства быў знішчаны пажарам.

8 Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972. С.70.

9 Klinger W. Jajko w zabobonie ludowym u nas i w starożytności. Kraków, 1908. S.18.

10 У беларусаў на Беласточчыне (Польшча) і сёння бытуе звычай выносіць вясною «на жыта» рэшткі асвячоных яек (Prszeździecka M. Pisanki białostockie // PSzL. 1965. № 2. S.102).

11 Klinger W. Jajko w zabobonie ludowym u nas i w starozytności. S.10.

12 Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С.198.

13 На Беласточчыне (Польшча) захаванне пісанак у зашклёныхківотах абразоў, якое выконвала калісьці магічныя функцыі, апошнім часам набыло дэкаратыўную ролю. У ваколіцах Панявежыса і Купішкіса ў Літве пісанкамі аздаблялі велікодныя вербы (Prszeździecka M. Pisanki białostockie. S.102—111). На Украіне (у гуцулаў) пісанкі развешвалі па сценах (Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. М., 1980. С.46).

14 Згодна з В.Шукевічам, на Лідчыне васковая тэхніка была забыта ўжо ў канцы XIX ст. (Szukiewicz W. Sposoby farbowania pisanek w pow. Lidzkim // Ziemia. 1913. № 19. S.314—315). Відаць, ён меў на ўвазе масавасць бытавання, бо і сёння там можна адшукаць майстрых, якія валодаюць гэтай тэхналогіяй.

15 Haberlandt M. Osterreichische Volkskunst. Wien, 1911. S.159.

16 Bukowska J. Pisanki polskie z X—XIII wieku // PSzL. 1958. № 1. S.45—49.

17 Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов. С.46—48, іл.174—180.

18. Staňková J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. Praha, 1987. S.24.

19 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. М., 1970. С.162.

20 Prszeździecka M. Pisanki białostockie. Il.14.

21 Тамсама. С.104.

22 Galaune P. Lietuvių liaudies menas. Vilnius, 1988. Lient. XXVII.

23 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. С.161.

24 Будзан А.Ф. Українські народні скрині // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Держ. музея етнографии та худ. промыслу. Київ, 1975. С.112. У народным побыце ўкраінцаў распісныя скрыні былі вядомы ўжо ў XVIII ст. (Герасимчук Р.П. Народне малювання // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С.97—98).

25 Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1934. S.19.

26 Тамсама. С.26.

27 Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródczyzny. Wilno, 1935. S. 30.

28 Герасимчук Р.П. Народне малювання. С.95—99.

29 Keturka A. Spalva Lietuvių liaudies baldų puošyboje. Vilnius, 1987. Il. 99.

30 Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. S.27—29.

31 Да апошняга часу амаль усе заходнепалескія распісныя куфры ў цэлым адносілі да «агоўскіх» (гл.: Агоўскія куфры // Этнаграфія Беларусі: Энцыкл. Мн., 1989. С.20). Аднак, відаць, варта згадзіцца з В.Лабачэўскай, што трэба раздзяляць іх па некаторых характэрных прыкметах (Лабачэўская В. Куфры з Мокрай Дубравы // МБ. 1990. № 8).

32 Валасовіч М. Застаўска-завершскія куфры // МБ. 1984. № 1.

33 Орел Л. Украинские свадебные скрыни // ДИ СССР. 1980. № 5.

34 Лабачэўская В. Куфры з Мокрай Дубравы.

35 Reinfuss R. Meblarstwo ludowe w Polsce. Wrocław etc., 1977. S.186—187, il.152.

36 Jackowski A. Malowanki, makatki, ekrany (współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza — cz. II) // PSzL. 1977. № 3. S.147.

37 Тамсама.

38 Бутник-Сиверский Б. Народные украинские рисунки. М., 1971. С.9.

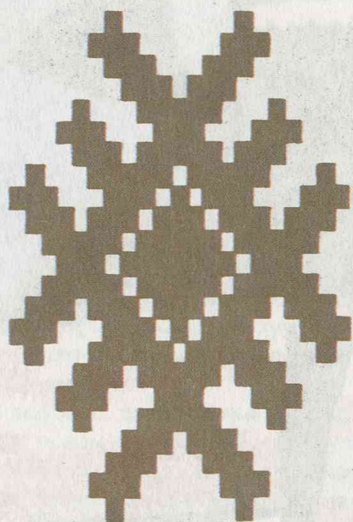
39 Тамсама. С.12.

40 Jackowski A. Malowanki, makatki, ekrany. S.160.

41 Бутник-Сиверский Б. Народные украинские рисунки. С.33, 146—159.

42 Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, 1978. S.40.

43 Reinfuss R., Świderski J. Sztuka ludowa w Polsce. Kraków, 1960. S.156, 159.



ТКАЦТВА І ВЫШЫЎКА

- *ТКАНІНЫ УТЫЛІТАРНА-ДЭКАРАТЫЎНАГА ПРЫЗНАЧЭННЯ*

Ткацтва — адно з самых старажытных і пашыраных рамёстваў на Беларусі. З'явілася яно, па звестках археолагаў, магчыма, ужо ў 3-м тысячагоддзі да н.э., у познім неаліце[1], а ў раннеславянскіх плямёнаў мілаградскай і зарубінецкай культур (з 7 ст. да н.э.) прадзенне і ткацтва былі ўжо досыць пашыраныя[2].

Знаходкі асобных дэталяў ткацкіх станаў і фрагментаў тканін эпохі Кіеўскай Русі на тэрыторыі Беларусі сведчаць, што ткацкая тэхніка знаходзілася тады на параўнальна высокім узроўні. Ужо былі вядомыя ўзорыстае ткацтва, вышыўка шарсцянымі, шаўковымі і залотнымі ніткамі. Нярэдкія сярод знаходак і прывазныя тканіны, што, вядома, уплывала на развіццё мясцовай вытворчасці.

Такім жа старажытным рамяством можна лічыць і вышыўку. Археалагічныя матэрыялы даюць шматлікія пацвярджэнні, хоць уцалелыя ўзоры ўяўляюць сабой толькі рэшткі скураных вырабаў са слядамі вышыўкі. Асабліва багатыя матэрыялы 11—13 стагоддзяў. Так, у Полацку, Мінску і інш. знойдзена мноства фрагментаў жаночага абутку і іншых скураных вырабаў са слядамі вышыўкі ў тэхніцы «назад іголкай» або «вяровачкай»[3]. Вышыўка зроблена каляровымі ніткамі ў выглядзе ліній, кругоў, крынаў. Вышывалі таксама на тканінах, карыстаючыся льнянымі, шарсцянымі, металічнымі ніткамі, аздаблялі вырабы аплікацыяй са скуры і г.д.

У 16—17 стагоддзях ткацтва і вышыўка былі ўжо шырока развітым рамяством. Буйнымі цэнтрамі ткацтва становяцца Дуброўна, Пагост-Загародскі, Клецк і інш. Аб'яднаны цэх ткачоў і рамеснікаў іншых спецыяльнасцяў быў у Слуцку, у 1652 г. ткацкі цэх быў арганізаваны ў Капылі, у 1605 г. — у Слоніме, у 1686 г. — у Міры, пад 1777 г. згадваецца цэх у Гродне, а мінскі існаваў аж да 1870-х гадоў[4]. Шматлікія майстры працавалі ў княжых дварах, памешчыцкіх маёнтках, манастырах, вырабляючы адзенне, мастацкія тканіны, літургічную вопратку.

Відаць, ужо ў сярэднявеччы склаліся асноўныя тыпы адзення і іншых тканых вырабаў, былі выпрацаваны віды арнаментыкі, якія дайшлі аж да 20 ст., замацаваліся многія іх назвы. Вось характэрнае апісанне тканых вырабаў аднаго з двароў 16 ст. на Міншчыне: «...Шубка сукна простого, кожушок, мятлик, подушки пуховые, перина, колдро мухояровое, коберцы черные простые, кошули — 15, фартухи — 5, полог, простыни, абрусы — 15, серветы — 14, ручники простые — 7...»[5] Згадваюцца таксама «каберцы белыя простыя», абіўка чорным сукном[6]. Пра некаторыя вырабы мясцовай вытворчасці нагляднае ўяўленне даюць тагачасныя творы выяўленчага мастацтва. Напрыклад, кужэльныя наміткі, навалачкі, ручнікі з геаметрычным арнаментам паказаны на абразах 17 ст. «Раство Маці Божай» з Магілёва і з-пад Століна[7]. Мяркуючы па адлюстраваннях, выкарыстоўвалі, відаць, браную і закладную тэхнікі ткацтва, розныя вышывальныя швы.

Прыкметныя змены ў характары ткацтва адбываюцца ў 17—18 стагоддзях. Калі ў простанароддзі па-ранейшаму задавальнялі свой попыт на тканіны мясцовымі вырабамі, то пануючыя класы з іх імкненнем да раскошы арыентуюцца на дарагія прывазныя тканіны — лёнскае сукно, тонкія шаўкі, бельгійскія карункі, усходнія дываны. Аднак прывазных вырабаў не хапала, да таго ж яны былі вельмі дарагія. Таму ўжо ў канцы 17 ст. і асабліва з сярэдзіны 18 ст. на тэрыторыі Беларусі ўзнікаюць шматлікія ткацкія мануфактуры, якія выраблялі шаўковыя мастацкія паясы, дарагое сукно, дываны і габелены. Прызначаныя перш за ўсё для задавальнення патрэбаў феадалаў, у хуткім

часе многія мануфактуры сталі прадаваць сваю прадукцыю не толькі ў межах вотчын, але і вывозілі яе нават у Маскоўскую Русь. Адкрываліся такія мануфактуры галоўным чынам у раёнах развітага ткацтва: у Нясвіжы, Міры, Слуцку, Гродне, Дуброўне, Слоніме, Ружанах і інш. На першым часе работамі кіравалі запрошаныя іншаземныя майстры, але неўзабаве іх замянілі мясцовыя прыгонныя ткачы, якія хутка засвоілі новыя тэхнікі вытворчасці.

У 19 ст. мануфактурная вытворчасць занепадае, і хоць некаторыя ткацкія мануфактуры яшчэ прадаўжалі сваю дзейнасць, аднак ад стварэння унікальных мастацкіх вырабаў на заказ яны паступова пераходзяць на выпуск масавай прадукцыі, неабходнай у побыце сярэдняй шляхты і мяшчан. Задавальненнем масавага попыту займаліся і амаль усе новыя мануфактуры. Так, з 1850-х гадоў да пачатку першай сусветнай вайны ў в.Агароднікі на Случчыне дзейнічала заснаваная Радзівіламі майстэрня па вырабе абрусаў (кіраваў ёю ткач Міхалевіч), дзе іх ткалі на шырокіх кроснах па традыцыйных матывах і з перавагай традыцыйнай каларыстыкі[8]. Невялікія ткацкія майстэрні, што задавальнялі галоўным чынам унутраныя патрэбы, працавалі пры маёнтках і манастырах, а таксама ў некаторых гарадах і мястэчках: Капылі, Цімкавічах, Міры, Глуску і інш.[9] На рынак іх прадукцыя (сукно натуральных колераў, ільняное палатно і інш.) паступала ў нязначнай колькасці, паколькі не магла скласці канкурэнцыю прамысловым тканінам.

Адначасова з 2-й паловы 19 ст. назіраецца прыкметнае развіццё традыцыйнага народнага ткацтва. Заняпаду яно не зазнала, паколькі амаль цалкам бытавала ў сферы хатняй вытворчасці, а патрэба ў саматканых вырабах была пастаянная[10]. У сувязі з нізкай пакупніцкай здольнасцю беларускага сялянства прамысловыя тканіны не маглі скласці сур'ёзнай канкурэнцыі саматканым. Наадварот, якраз у гэты перыяд назіраецца ажыўленне народнага ткацтва, узбагачэнне яго новымі ткацкімі тэхнікамі; набываюць пашырэнне новыя віды тканін, прыкметнае месца ў інтэр'еры народнага

Ткачыха Н.Шаплыка з Сарачоў Любанскага раёна. 1990.

Моладзь у святочным адзенні пачатку 20 ст. Капыльскі раён.

жылля пачынаюць займаць дэкаратыўныя вырабы, якія раней у беларускім народным побыце не сустракаліся.

Садзейнічалі гэтаму, з аднаго боку, агульныя для ўсяго народнага мастацтва канца 19 ст. працэсы дэкаратывізму, змены ў характары інтэр'ера народнага жылля, з другога — папулярызацыя ткацтва рознымі рамесніцкімі школамі і майстэрнямі, пашырэнне з іх дапамогай у вёсцы новых ткацкіх тэхнік. Прыкметны ўплыў, напрыклад, на ткацтва Віцебшчыны аказала школа-майстэрня Г.Маоль, адкрытая ў канцы 19 ст. ў г.Рэжыца Віцебскай губерні (сёння г.Рэзекне, Латвія). Хоць у многіх выпадках прадукцыя гэтай школы арыентавалася на захад, нярэдка адлюстроўваючы ўплыў стылю «сецэсія», у цэлым яна аказвала станоўчы ўплыў на мясцовае народнае ткацтва, садзейнічала знаёмству мясцовых сялянак з больш дасканалымі тэхнікамі ткацтва[11]. Падобныя школы-майстэрні былі адкрыты ў Клецку і Койданаве (Мінская губ.), у мяст. Барок (Дзвінскі павет); ткацкія майстэрні — пры Слуцкім аддзяленні мінскага сельскагаспадарчага таварыства, у мястэчках Бранчыцы і Каты (Мінская губ.), у Дзісне (Віцебская губ.) і інш.[12]

Папулярызацыі народнага ткацтва садзейнічалі разнастайныя выстаўкі пераважна сельскагаспадарчага накірунку, якія звычайна дэманстравалі і вырабы саматужнікаў, рамеснікаў. Шэраг такіх выставак быў арганізаваны ў гарадах Беларусі ў пачатку 20 ст., прычым найбольш багатыя і прадстаўнічыя раздзелы складала ткацтва. Відаць, узоры гэтага аднаго з самых пашыраных відаў беларускага народнага мастацтва лягчэй за ўсё было збіраць; з другога боку, арганізатараў выставак, несумненна, прыцягвала яўная дэкаратыўнасць, «выставачнасць» тканых рэчаў, чым не заўсёды вызначаліся, скажам, драўляныя ці ганчарныя вырабы. Інфармацыя з такіх выставак нязменна ўтрымлівае словы захаплення народным ткацтвам. Напрыклад, пра выстаўку ў Слуцку (1908) гаворыцца: «Багата было розных добрых тканін, зробленых рукамі вясковых кабет беларускіх, у розныя рысункі. З воласці Цялядавіцкай, Капыль-

Ручнік. Пачатак 20 ст. Лён, баваўна, ткацтва, вузельчыкавае пляценне. Моладава Іванаўскага раёна. МСБК.

Жанчыны ў адзенні 1950-х гадоў. Беразнякі Жыткавіцкага раёна.

скай, Пукаўскай было рознае палатно, абрусы, ручнікі, капы, спадніцы з ільну і воўны, паясы, наміткі, сукно на буркі... Малюнкі ўсе беларускага стылю»[13]. Багацце разнастайных, цікавых узорамі і каларытам тканін адзначалася на выстаўцы ў Глыбокім (1913), прычым цікавая заўвага аўтара нататкі: «Ткацкая глыбоцкая школа нічога новага не можа даць сялянкам, бо іх вырабы лепшыя»[14]. На выстаўцы ў Навагрудку (1913), дзе было прадстаўлена 400 узораў ткацтва з 8 валасцей, «вочы разбягаліся па сценах, завешаных тканінамі, коўдрамі, абрусамі работы навагрудскіх сялянак. Такога багацця малюнкаў і колераў рэдка калі здаралася бачыць»[15]. Асабліва багата і разнастайна было прадстаўлена беларускае ткацтва на саматужніцка-прамысловай выстаўцы ў Вільні і 2-й Усерасійскай саматужніцкай выстаўцы ў Пецярбургу (1913). Тут дэманстраваліся сотні ўзораў адзення, разнастайных дэкаратыўных і абрадавых тканін з Вілейскага, Ашмянскага, Лідскага, Дзісенскага і іншых паветаў паўночнага захаду Беларусі[16].

Багатыя традыцыі ткацтва і вышыўкі, іх паўсюднае пашырэнне сталі асновай для арганізацыі мастацкіх промыслаў у савецкія часы. Кааператыванне ткачых і вышывальшчыц у арцелі пачалося ў 2-й палове 20-х гадоў, у 1929 г. ў іх працавала больш за 100 майстрых[17]. Шэраг буйных ткацкіх і вышывальных арцеляў створаны ў 30-я гады: «1-га Мая» (Слуцк), «8-га Сакавіка» (Бабруйск, Віцебск), «20 год Кастрычніка» (Мінск, Чачэрск, Орша), «Чырвонае Палессе» (Хойнікі), імя Клары Цэткін (Карма), «Чырвоны тэкстыльшчык» (Талачын), «20 год ВЛКСМ» (Верхнядзвінск), «Полымя рэвалюцыі» (Бешанковічы) і інш.[18] Прадукцыя арцеляў, разлічаная галоўным чынам на экспарт, уключала разнастайны асартымент жаночых блузак і сукенак, мужчынскіх кашуль, абрусаў, штораў, пасцілак, падушак, аздобленых ручной і машыннай вышыўкай. Гэтыя вырабы з поспехам дэманстраваліся на рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках: у Мінску (1939), Маскве (1938, 1940), Парыжы (1925, 1937, 1939), Нью-Йорку (1937, 1939)

Дзяўчына ў святочным уборы 1920-х гадоў. Бездзеж Драгічынскага раёна.

Дзяўчына ў касцюме нявесты. 1950-я гады. Радастава Драгічынскага раёна.

і інш.[19] Аднак ужо тады выявіўся крыху аднабаковы падыход да арганізацыі работы арцеляў: у іх прадукцыі пераважалі вырабы з вышыўкай як больш рэпрэзентатыўным відам мастацтва, традыцыйнаму ткацтву ўвагі надавалася прыкметна менш.

У пасляваенныя часы былі адноўлены як старыя арцелі, так і створаны новыя, у тым ліку і ў заходняй Беларусі («Чырвоная вышывальшчыца» ў Полацку, «Адраджэнне» ў Гродне, «8-га Сакавіка» ў Пінску і інш.). У сярэдзіне 50-х гадоў з 21 арцелі мастацкіх промыслаў 19 займаліся выпускам строчавышываных вырабаў, асартымент якіх налічваў больш як 30 назваў: кашулі мужчынскія беларускія, украінскія, «гуцулкі», вышываныя сукенкі, блузкі, абрусы, тканыя хусткі, шалікі, мужчынскія паясы і гальштукі, дываны, вязаныя вырабы і інш. Як відаць з асартыменту, далёка не ўсе вырабы мелі адносіны да традыцый беларускага народнага ткацтва і вышыўкі. Мясцовыя дасягненні нярэдка ігнараваліся, і ў той жа час выкарыстоўваліся больш яркія і эфектныя ўзоры суседніх народаў, у прыватнасці Украіны. Садзейнічала гэтаму і практыка запрашэння выпускнікоў з мастацкіх вучылішчаў суседніх рэспублік, паколькі ўласных спецыялістаў для мастацкіх промыслаў не хапала. І хоць у друку былі спробы крытычна асэнсаваць становішча ткацка-вышывальных арцеляў[20], мастацкі ўзровень прадукцыі адлюстроўваў уплыў тагачаснай канцэпцыі станкавізацыі, якая закранула нават ткацтва, што прадаўжала развівацца ў натуральным асяроддзі. На выстаўках побач з традыцыйнымі вырабамі актыўна прапагандаваліся тканыя і вышываныя дываны, пано, ручнікі з партрэтамі вядомых прадстаўнікоў культуры, партыйных і дзяржаўных дзеячаў, адлюстраваннямі сюжэтна-тэматычнага плану, савецкай эмблематыкай і г.д.

Ткацтва, вышыўка, карункапляценне займаюць досыць прыкметнае месца і ў сучаснай сістэме мастацкай прамысловасці. Практычна кожная фабрыка мастацкіх вырабаў выпускае тканыя і вышываныя рэчы, якія нярэдка складаюць асноўную частку прадукцыі. Аднак колькасныя дасягненні,

Жанчына ў касцюме жняі 1920-х гадоў. Вялікая Гаць Івацэвіцкага раёна.

Жанчыны ў традыцыйных касцюмах 1920-х гадоў. Дзівін Кобрынскага раёна.

на жаль, далёка не заўсёды сведчаць пра высокую якасць гэтых вырабаў, вельмі неаднародных і па мастацкіх паказчыках, і па адносінах да традыцый, што адлюстроўвае вельмі неадназначны стан мастацкіх промыслаў як адной з формаў бытавання сучаснага народнага мастацтва рэспублікі.

Вялікая разнастайнасць відаў народных тканін, тэхнік ткацтва і вышыўкі, асаблівасцяў дэкору, характару прызначэння вырабаў ставіць пытанне пра класіфікацыю тканін. Падыход да гэтай праблемы разнастайны. Адны (галоўным чынам мастацтвазнаўцы) разглядаюць мастацкія вартасці ткацтва ў агульных рысах, без класіфікацыі і тыпалагізацыі вырабаў, другія — па рэгіёнах, трэція — у адпаведнасці з тэхналогіяй і г.д. Аднак большасць даследчыкаў, якія займаюцца пытаннямі ўсходнеславянскага ткацтва, усю разнастайнасць народных мастацкіх тканін зводзіць да дзвюх асноўных груп, зыходзячы з іх бытавога прызначэння: тканіны для вырабу адзення і тканіны для абсталявання і аздаблення жылля (тканіны для інтэр'ера, утылітарна-дэкаратыўныя). Унутры гэтых групаў можа быць больш дэтальная тыпалагізацыя[21].

Варта зазначыць пры гэтым, што такая ў цэлым прымальная класіфікацыя, заснаваная на функцыянальным прызначэнні вырабаў, характэрная перш за ўсё для работ этнаграфічнага характару. У мастацтвазнаўчых працах абагульненае паняцце «тканіны» ці «ткацтва» звычайна адносіцца да вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння. Тканіны для адзення звычайна асобна не вылучаюць, народны ж касцюм разглядаюць як асобны, сінтэтычны від народнага мастацтва, што аб'ядноўвае ў сабе ткацтва, вышыўку, аплікацыю, набойку, карункапляценне, вырабы са скуры, упрыгажэнні і інш. Менавіта ў такім разуменні і разглядаецца тут мастацкае ткацтва, прычым з улікам асаблівага багацця і разнастайнасці гэтага віду народнага мастацтва і абмежаванасці аб'ёму работы даецца толькі агульны мастацтвазнаўчы агляд яго па рэгія-

Жанчыны ў традыцыйным адзенні 1920-х гадоў. Рэчыца Бярозаўскага раёна.

Ручнік. 1930-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Клятная Пінскага раёна.

нальных прыкметах. Улічваючы, што ткацтва і вышыўка нярэдка спалучаліся ў адных і тых жа вырабах і ў большасці выпадкаў былі вельмі блізкія па характары, можна сумясціць іх у адным раздзеле, што дазволіць пазбегнуць паўтораў.

ТКАНІНЫ УТЫЛІТАРНА-ДЭКАРАТЫЎНАГА ПРЫЗНАЧЭННЯ

Хоць асноўны прадстаўлены тут матэрыял па беларускім народным ткацтве, як і экспануемы ў музеях, адносіцца да 19—20 ст., несумненна, аднак, што ад самага свайго зараджэння яно было, бадай, найбольш пашыраным рамяством, паколькі задавальняла самыя надзённыя патрэбы насельніцтва. Нават у канцы 19 ст., з пранікненнем у беларускую вёску адносна танных прамысловых тканін, ткацтвам па-ранейшаму займаліся практычна ў кожнай сялянскай сям'і. Уменне ткаць было абавязковае для сялянкі, і недарэмна асноўную частку пасагу нявесты павінны былі складаць тканыя вырабы: адзенне, пасцельнае ўбранне, ручнікі, абрусы і інш. З ткацтвам звязана шмат старадаўніх народных абрадаў і звычаяў, вельмі часта яно згадваецца ў беларускіх народных песнях. У большай ці меншай ступені гэта характэрна для ўсіх славянскіх народаў, узорыстае ткацтва якіх выгадна вылучаецца на агульнаеўрапейскім фоне. «Калі б не Румынія, край, бадай, самы багаты рознымі відамі дэкаратыўных тканін народнага тыпу ў Еўропе, — адзначае І.Грабоўскі, — можна было б сцвярджаць, што гэты від народнага мастацтва характэрны для Славяншчыны»[22].

Асноўным матэрыялам для тканых вырабаў у беларусаў, як і ў цэлым ва ўсходніх славян, служылі лён, авечая воўна, каноплі. Ніткі фарбавалі натуральнымі фарбавальнікамі з кветак, траў, кары дрэў, таму традыцыйная гама беларускіх тканых вырабаў стрыманая і няяркая. Толькі з канца 19 ст. дзякуючы шырокаму выкарыстанню ніташ прамысловай вытворчасці і хімічных фарбавальнікаў яна становіцца больш яркая і насычаная, адпаведна ўскладняецца характар і кампазіцыя дэкору[23]. Аднак найбольш характэрныя для Беларусі белыя тканіны з ільну з далікатным малюнкам, які ствараўся своеасаблівай тэхналогіяй ткацтва ці чаргаваннем адбеленых (кужэльных) і неадбеленых (суравых) ільняных нітак. Кампаненты адзення, вырабы абрадава-дэкаратыўнага прызначэння (ручнікі, абрусы) з адбеленага льну аздабляліся вышыванымі ці вытканымі ўзорамі агульнаславянскага ромбагеаметрычнага характару сімвалічнага чырвонага колеру, часам з дадаткам чорнага і жоўтага[24].

Большасць тканых вырабаў утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння (як і тканін для адзення) выраблялася на гарызантальных станках-кроснах, вядомых са старажытнасці[25]. Самая простая іх канструкцыя дазваляла атрымліваць звычайнае льняное палатно, з якога шылі адзенне. Выкарыстанне нескладаных дапаможных прыстасаванняў, павелічэнне колькасці нітоў (да чатырох, васьмі і больш), паслядоўнасць дзеяння панажамі дазвалялі атрымліваць вырабы утылітарнага і дэкаратыўнага прызначэння з разнастайным малюнкам геаметрычнага, расліннага, зааморфнага характару багатай каларыстычнай гамы.

Ручнікі. 1-я палова 20 ст. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Пінскі раён.

Тэхніка ткацтва, у большай ці меншай ступені аналагічная ва ўсіх славянскіх народаў, падрабязна разгледжана ў шматлікіх этнаграфічных працах[26]. Аднак тыпалагізацыя яе не вызначаецца адзінствам, у адных выпадках называюцца 3—4 асноўныя віды з наступным вылучэннем варыянтаў, у другіх — указваюцца ўсе варыянты як самастойныя тэхнікі ткацтва. Аднак большасць даследчыкаў зводзіць усю разнастайнасць тэхнік да трох асноўных: рамізная, браная і закладная. Іншыя пашыраныя ў Беларусі ў канцы 19—20 ст. тэхнікі (простая палатняная, пераборная, пяцельчатая, выбарная і інш.) можна лічыць іх разнавіднасцямі.

Разнастайныя тэхнічныя прыёмы, вядомыя беларускім народным майстрам вышыўкі, маюць у цэлым агульнаславянскі характар. Вядомы спецыяліст па ўсходнеславянскай вышыўцы Г.Маслава ўсю разнастайнасць тэхнічных прыёмаў вышыўкі зводзіць да дзвюх асноўных груп. Першую складае лічаная тэхніка, якая выконваецца па ліку нітак тканіны. Яна можа выконвацца па цэлай тканіне (набор, двухбаковае шво, косы шывок, крыжык па ліку нітак тканіны, падліковая гладзь і інш.) і разрэджанай (розныя віды строчкі). Да другой адносіцца нялічаная тэхніка, калі вышыўка выконваецца па абазначаных абрысах малюнка (тамбур, адвольная гладзь і інш.)[27]. Даследчык беларускай народнай вышыўкі В.Фадзеева ў аснову класіфікацыі кладзе від тканіны: па цэлай ці скразной, а затым — лічаныя вышыўкі, якія выконваюцца з улікам структуры тканіны, і адвольныя — па контуры[28]. Аднак у дадзеным выпадку некаторыя асаблівасці ў класіфікацыі не маюць вялікага значэння, у любым выпадку даследчыкі сыходзяцца на тым, што пераважным відам вышыўкі на ўсходнеславянскіх землях з'яўляюцца лічаныя швы на цэлай тканіне. Сярод іх пануючае месца займае старажытны агульнаславянскі прыём — шыццё наборам. Рэгіянальныя беларускія назвы гэтай тэхнікі (нацяг, працяг, нацяганне, завалаканне) тлумачаць і тэхналогію яе выканання: нітка працягваецца па ўсёй даўжыні ці шырыні ўзору, шывок кладзецца ўздоўж нітак асновы ці ўтку то зве-

Ткачыха А.Лукашэвіч з Мотальля Іванаўскага раёна. 1984.

***В.Лукашэвіч.** Ручнік. 1972. Лён, бавоўна, мулінэ, ткацтва. Моталь Іванаўскага раёна.*

рху, то знізу тканіны, утвараючы на яе адваротным баку негатыўнае адлюстраванне.

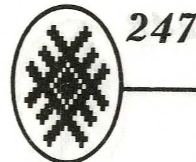
Знешне шыццё наборам нагадвае бранае ткацтва, што дало падставы для спрэчак пра тое, якая з гэтых тэхнік першасная, вытворная. Большасць даследчыкаў сыходзіцца на тым, што шоў-набор папярэднічаў бранаму ткацтву[29], паколькі яно з'яўляецца ў пэўнай ступені механізацыяй і дазваляе выконваць аналагічныя ўзоры з меншымі затратамі часу.

У канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя вышыўка наборам хоць і саступала свае пазіцыі бранаму ткацтву, але ўсё яшчэ пераважала сярод іншых відаў лічаных швоў на Заходнім Палессі і ў паўднёвых раёнах цэнтральнай Беларусі, сустракалася на Падняпроўі і Панямонні. Яна характэрная таксама для рускіх (браннѹ, па бранаму), украінцаў (занізування), палякаў (завалаканне), што сведчыць як пра старажытнасць паходжання, так і пра агульнаславянскія вытокі.

Старажытныя традыцыі мае вышыўка двухбаковым швом — адметная з'ява народнага мастацтва рускай Поўначы[30]. Аднак калі шыццё наборам з'яўляецца адной з яркіх этнічных адзнак беларускай народнай вышыўкі, то двухбаковае шво ў перыяд, які разглядаецца, сустракалася спарадычна, галоўным чынам на Паазер'і, што сведчыць пра ўплыў рускіх традыцый.

Агульнаславянская ромбагеаметрычная арнаментыка атрымала выдатнае ўвасабленне і ў вышыўцы крыжам. Вышыўка крыжам і яго разнавіднасцямі (паўкрыж, двайны крыж, пляцёнка) у некаторых рэгіёнах Беларусі (усходняе Палессе, паўднёвая частка Падняпроўя) пераважала як асноўны тэхнічны прыём, у іншых (заходняе Палессе) дапаўняла асноўныя віды швоў. У гэтай тэхніцы выконваліся разнастайныя зааморфныя, арнітаморфныя, антрапаморфныя і асабліва раслінныя матывы, якія пашырыліся ў беларускай вышыўцы ў канцы 19 — першай палове 20 стагоддзя. Крыжыкам аздабляліся разнастайныя вырабы — ад ювелірных узораў на адзенні да складаных сюжэтаў на дыванах.

Розныя віды страчавога шыцця, развітага



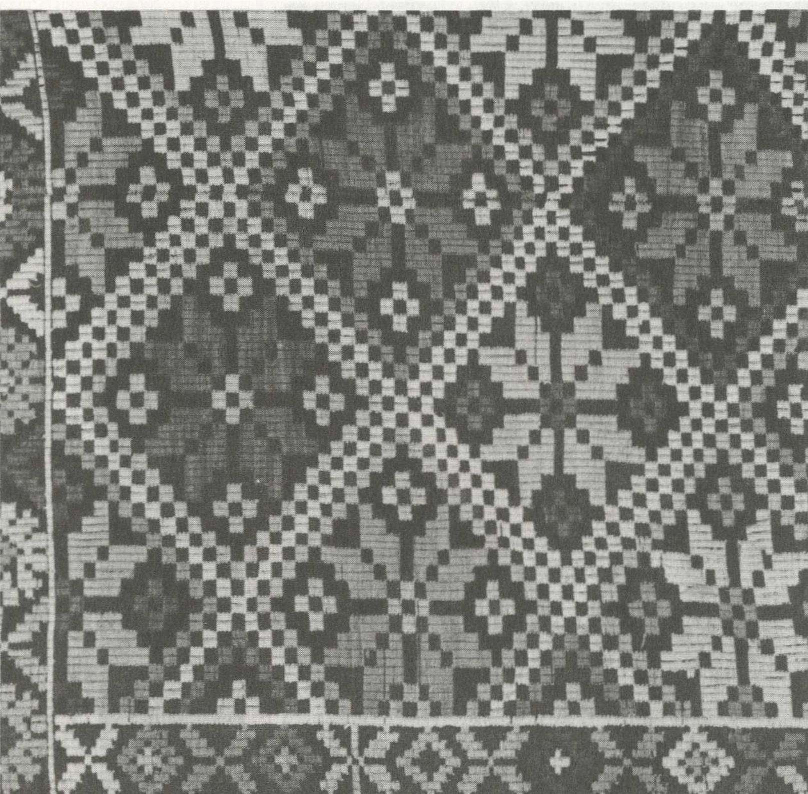
Ручнік. 1950-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Паросцы Пінскага раёна. МСБК.

Ручнік. 1930-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна.

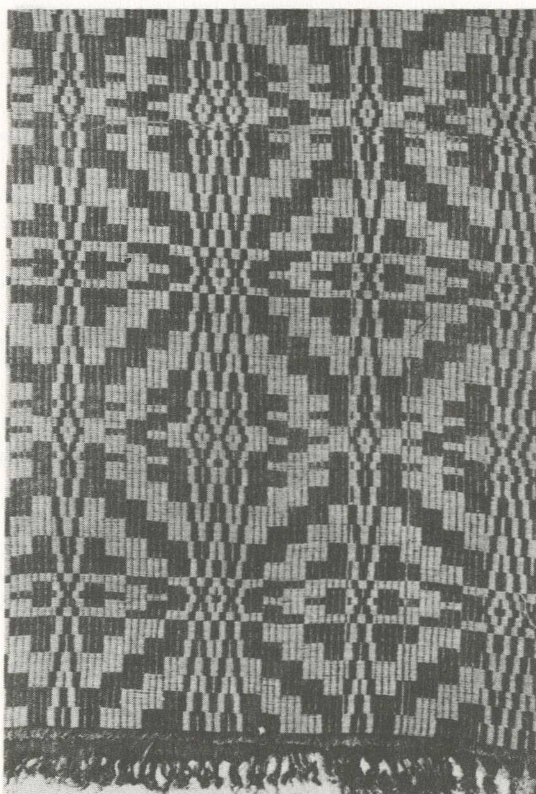
ў рускай народнай вышыўцы, у Беларусі асаблівага пашырэння не мелі. Простыя вузкія белыя мярэжкі сустракаюцца на асобных прадметах святочнай жаночай вопраткі ўсходняга Палесся і Падняпроўя, у гэтых жа рэгіёнах адносна позна — на пачатку 20 ст. — ажурнае шыццё (сакаленне) з'яўляецца на тканінах утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння, галоўным чынам на ручніках.

Больш падрабязна варта спыніцца на вышыўцы адвольнай гладдзю, якая набыла значнае пашырэнне ў 1-й палове 20 ст. (асабліва ў 40—50-я гады) і дзе-нідзе зусім выцесніла традыцыйныя віды. Прыхільнасцю даследчыкаў гэты від вышыўкі не карыстаецца, да традыцыйных яго не адносяць. На першы погляд, для гэтага ёсць усе падставы: адвольная гладзь — з'ява адносна позняя, яўна дэкаратыўнага напрамку, у многіх выпадках засмечаная безгустоўнымі антымастацкімі ўзорамі, якія не маюць семантычнай сувязі са старажытнымі агульнаславянскімі матывамі сімвалічнага характару і г.д.

Не адмаўляючы ўсяго гэтага, тым не менш неапраўдана было б ігнараваць такую прыкметную і досыць пашыраную з'яву ў народнай культуры, якая жыве ўжо амаль стагоддзе і хоць бы таму мае права на прызнанне. Адвольная паліхромная гладзь у параўнанні з іншымі відамі вышыўкі сапраўды ўяўляецца чужароднай, але калі разглядаць яе ў кантэксце беларускага народнага мастацтва 20 ст., яна аказваецца ў многім блізкая да народных роспісаў па дрэве, шкле, тканіне. Яе пашырэнне выклікана агульнымі для ўсяго народнага мастацтва канца 19 — пачатку 20 стагоддзя працэсамі дэкаратывізму, замены старажытных ромбагеаметрычных матываў сімвалічнага характару на больш позні рэалістычныя, што адлюстроўвалі жывыя вобразы прыроды. У сярэдзіне 20 ст. гладзевая паліхромная вышыўка стала любімым заняткам сельскіх майстрых, якія аздаблялі ёю ручнікі, падузорнікі, дыванкі, абрусы, сурвэткі, фіранкі, накідкі на падушкі, адзенне і інш. У многіх выпадках (асабліва ў паўднёвых рэгіёнах Беларусі) вышыўка гладдзю



Дыван. 1950-я гады. Лён, воўна, ткацтва. Дварэц Лунінецкага раёна.



Радзюжка. 1920-я гады. Лён, ткацтва. Месткавічы Пінскага раёна.

ўяўляе сабой цэласную дэкаратыўную сістэму з уласнай мастацкай мовою і характэрнымі асаблівасцямі, якая стварае гарманічны, адзіны вобраз інтэр'ера сельскага жылля. Гладзевая вышыўка — адзін з самых папулярных відаў сучаснага народнага мастацтва, што прадаўжае сваё развіццё як у традыцыйным асяроддзі, так і ў мастацкай прамысловасці.

Усе адзначаныя віды ткацтва і вышыўкі, большасць з якіх мае агульнаславянскі, а то і агульнаеўрапейскі характар, атрымалі сваё ўвасабленне ў разнастайных вырабах утылітарна-дэкаратыўнага і абрадавага прызначэння — ручніках, посцілках, дыванах, абрусах, дарожках і г.д. Бадай, ніводзін від народнага мастацтва Беларусі не вызначаецца такім багаццем матываў дэкору і разнастайнасцю кампазіцыі, як народны тэкстыль. Хоць у многіх выпадках характар гэтых матываў і элементаў дэкору досыць блізкі, а то і аналагічны вядомым у славянскіх і іншых суседніх народаў, тым не менш няцяжка вылучыць не толькі рэгіянальныя, але нярэдка і лакальныя мастацкія асаблівасці тканых і вышываных вырабаў 19—20 стагоддзяў.

Найбольш устойлівымі рысамі старажытнаславянскай культуры вызначаецца ткацтва заходняга Палесся. Яны выяўляюцца ў адноснай прастаце і архаічнасці тэхнічных прыёмаў, сярод якіх пераважаюць бранае двухуточнае і чатырохнітовае аднаўточнае ткацтва, а таксама вышыўка наборам, што пераважае тут сярод іншых тэхнік. Гэта ж прыкметна і ў мастацка-стылістычнай цэласнасці тканых і вышываных вырабаў: кампанентаў традыцыйнага народнага адзення, ручнікоў, абрусаў і нават параўнаўча позніх тканін утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння — посцілак, дываноў, дарожак і інш. Аснову арнаментыкі складаюць дробнаўзорыстыя геаметрычныя матывы чырвонага (з нязначнымі дадаткамі чорнага ці сіняга) колеру, кампазіцыя папярочна-паласатая, у старажытнасці вядомая ўсім усходнім славянам.

Калі выходзіць з дынамікі развіцця арнаментыкі за апошняе стагоддзе — ад дробных узораў да больш буйных, можна

Ручнік. 1920-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва. Гнеўчыцы Іванаўскага раёна.

Фрагмент дэкору посцілкі. 1950-я гады. Лён, воўна, ткацтва. Камянецкі раён. МСБК.

меркаваць, што ў старажытнасці ў гэтым рэгіёне наогул пераважала дэкараванне ў безузорыстыя палосы. Пра гэта сведчыць не толькі перавага старых узораў абрадавых тканін з паласатай безузорыстай арнаментыкай, але і досыць пераканаўчы іканаграфічны матэрыял. Напрыклад, ручнікі ў безузорыстыя чырвона-чорныя палосы добра відаць на абразе «Раство Маці Божай» канца 17 ст. з в.Рухча Столінскага раёна[31]. Такі дэкор пераважае на большасці вырабаў Піншчыны і суседніх раёнаў (Ганцавіцкі, Драгічынскі, Іванаўскі, Столінскі). Шматнітовыя аднаўточныя ручнікі па ўсім полі затканыя не надта густа размешчанымі безузорыстымі палосамі, сабранымі ў бардзюры, дзе чырвоны колер перабіваецца вузенькімі прокідкамі чорнага, жоўтага, сіняга колераў, што практычна не парушае традыцыйную чырвона-белую каларыстыку. Пашыраны тут і шматнітовыя двухуточныя вырабы, на якіх неарнаментаваныя палосы чаргуюцца з арнаментаванымі, як на усходнім Палессі ці Падняпроўі, аднак палосы тут вузкія, арнамент дробны, а поле бывае не толькі белае, гладкае, але і ў дробнаўзорысты геаметрычны малюнак.

Адметнай асаблівасцю аднаго з відаў тутэйшых ручнікоў з'яўляецца характэрнае ступеньчатае завяршэнне іх канцоў, што не сустракаецца ў іншых рэгіёнах Беларусі і за яе межамі. Да канцоў ручніка прышываецца больш вузкі, таксама арнаментаваны тканымі ці вышыванымі ўзорамі кавалак палатна, што надае вырабу ступеньчатую форму. Завяршаюцца такія ручнікі ювелірна выплеценымі з нітак асновы махрамі дробнаўзорыстага геаметрычнага малюнка.

Вышэй на поўнач (Ляхавіцкі, Ганцавіцкі, Баранавіцкі раёны) кампазіцыя дэкору ручнікоў выяўляе агульнабеларускую тэндэнцыю да ўзмацнення акцэнту на канцах вырабаў. Папярочныя суцэльныя чырвоныя палосы рознай шырыні з уключэннем тоненькіх жоўтых, чорных, сініх палосак групуюцца ў бардзюры — бліжэй да сярэдзіны вузкія, рэдка размешчаныя, па канцах шырокія, амаль злітыя адзін з адным. Вельмі характэрныя тут і завяршэнні канцоў: карункі, пампоны ці махры яркія, паліхром-

Х.Кацуба. Ручнік. 1989. Бавоўна, воўна, ткацтва, вязанне кручком. Дзятлавічы Лунінецкага раёна.

Ручнік. Пачатак 20 ст. Бавоўна, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Даўляды Нараўлянскага раёна.

ныя, зрокава важкія, што не характэрна для ручнікоў іншых рэгіёнаў.

Сярод гэтага адноснага адзінства крыху вылучаюцца ручнікі досыць абмежаванага арэала, які ахоплівае некалькі вёсак Іванаўскага раёна: Моталь, Тышкавічы, Заазер'е і інш. Поле, затканае чатырохнітовым пераборам у дробнаўзорысты малюнак «у ёлачку», раўнамерна расчэрчваюць вузенькія палоскі (коскі) далікатнага чырвонага (з чорным) колеру з прамысловых баваўнянапапяровых нітак (горынь, блахва). На адных вырабах палоскі з прокідак уточных нітак традыцыйна размяшчаюцца ўпоперак, на другіх, з нітак асновы — удоўж, утвараючы звычайна тры вертыкалі. Аднак найбольш адметныя ручнікі, якія складаюць характэрны арэал пад назвай «мотальскія» — з дэкорам з падоўжных і папярочных палосаў, якія ўтвараюць буйную клетку. Пераважала серабрыстая белізна, як і на мясцовых абрусах, у адзенні з яго гранічнай далікатнасцю ў параўнанні з досыць насычаным дэкорам жаночага адзення Палесся. Толькі самыя канцы ручнікоў акцэнтаваліся адносна нешырокім бардзюрам, а таксама ювелірна выплеценымі сукана-плеценымі (засуканымі) карункамі (страпкамі), што нагадваюць бісернае шыццё. Верагодна, што такая вельмі працаёмкая вузялковая сукана-плеценая тэхніка, якая захавалася практычна толькі ў гэтым рэгіёне, калісьці была вядомая на ўсёй тэрыторыі Беларусі і з'яўляецца надзвычай старажытнай[32].

Прыкметна змяніўся характар мотальскіх ручнікоў у пасляваенныя часы, асабліва з арганізацыяй ткацкага цэха Пінскай фабрыкі мастацкіх вырабаў (1977). Лён саступіў месца баваўнянапапяровым ніткам, для каляровага ўтку ўжываюць муліне, акрыл, ірыс. Замест сукана-плеценых завяршэнняў да канцоў ручніка прышываюць вязаныя ці прамысловага вырабу карункі.

Калі гэтыя змены, звязаныя перш за ўсё з недахопам традыцыйных матэрыялаў, не надта радыкальна мяняюць каларыстыку мясцовых вырабаў і могуць лічыцца натуральным развіццём традыцый, то больш спрэчнае ўражанне пакідаюць ручнікі з «узбагачанай» каларыстыкай, якія пераважа-

Ручнікі. Пачатак 20 ст. Бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Даўляды Нараўлянскага раёна.

М. В е р а с о в і ч. Посцілка. 1992. Воўна, бавоўна, ткацтва. Новае Палессе Лельчыцкага раёна.

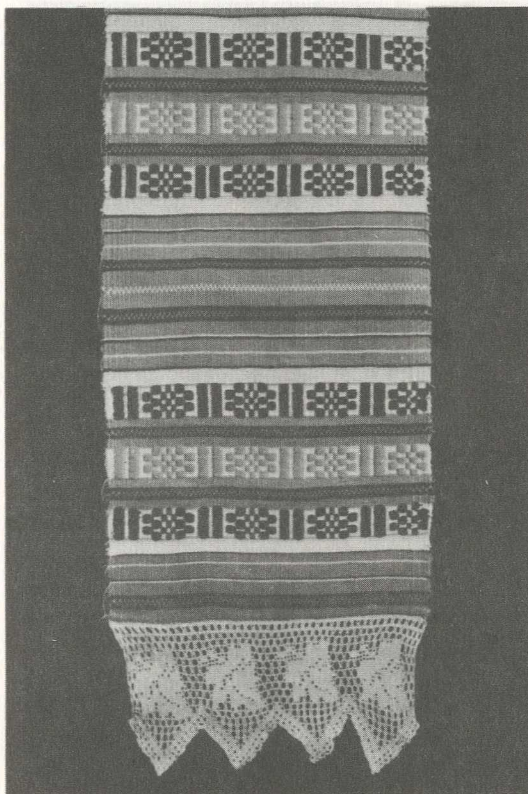
ючь у прадукцыі цэха. Чырвоны колер дапаўняецца рознымі адценнямі зялёнага, сіняга, жоўтага, чорны практычна знік. Бардзюры па канцах сталі прыкметна шырэйшыя, яны арнаментальна распрацаваны ў раслінныя і геаметрычныя матывы — васьміпялёсткавыя кветкі, васьміканцовыя разеткі, ромбікі і інш., атрымаўшы пры гэтым досыць выразныя назвы: сякачыкі, жучкі, зоркі, жабкі, зубры, зубкі і г.д. Нярэдкія тут і бардзюры з паліхромнай гладзевай вышыўкі, якія і зусім выглядаюць чужымі. Здалёку такі насычаны паліхромны бардзюр успрымаецца як прышытая тасьма. На мёртва-белым полі яркія паліхромныя ўзоры выглядаюць проста стракатымі. У цэлым жа эвалюцыя мотальскіх вырабаў (ручнікоў, абрусаў, сурвэтак і інш.) з'яўляецца яркім сведчаннем негатыўных праяваў, характэрных для «арганізаваных» мастацкіх промыслаў у цэлым.

Папярочнапаласатасць дамінуе і ў тканінах утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння. Посцілкі і дываны ткуць шматнітовай, бранай, выбарнай тэхнікамі. Паласатыя беззузорыстыя посцілкі (радзюжка, радно) здаўна ткуць са стужак каляровых тканін. У 20 ст. тут набылі пашырэнне паласатыя вясёлкавыя посцілкі (райдугі), вядомыя ў цэлым на захадзе Беларусі, а таксама ў Польшчы, на сумежных тэрыторыях Украіны. На захадзе Палесся (ад Заходняга Буга па р.Гарынь) пашыраны таксама дываны ў арнаментаваныя палосы (плашкі, лялькі), якія чаргуюцца з інтэрваламі аднатоннага поля. Яны шырока вядомыя ў заходніх рэгіёнах Беларусі, у Польшчы, Прыбалтыцы, на Украіне (Падолле) і інш. Пашыраны тут і геаметрычны стрэлападобны арнамент (пальцы), у апошнія дзесяцігоддзі сустракаецца ён і ў іншых рэгіёнах Беларусі.

Больш разнастайныя па тэхніках выканання і арнаментыцы тканіны ўсходняга Палесся. Побач з браным ткацтвам тут пашыраны чатырохнітовае і васьмінітовае двухуточнае, а ў 20 ст. — розныя віды перабору з прыцісканой асновай. Разнастайнасць прыёмаў, каларыстыкі, шырокае выкарыстоўванне раслінных узораў характэрныя для вышыўкі, якая ў апошняе стагоддзе

Жанчына ў святочным адзенні 1920-х гадоў. Валаўск Ельскага раёна.

М.Кандрацэнка. Ручнік-набожнік. 1920-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Вяпры Нараўлянскага раёна.



эвалюцыяніравала ад манахромнага (чырвонага) геаметрычнага шыцця наборам да раслінных чырвона-чорных буйных матываў у тэхніцы крыжыка, а ў апошнія часы — паліхромнай адвольнай гладзі раслiннага характару.

Асаблівай разнастайнасцю вылучаюцца ручнікі Тураўшчыны, дзе назіраецца спалучэнне ўсіх названых тэхнік, а таксама яўная паліхромія з шырокім выкарыстаннем раслiннай арнаментыкі, у чым, відаць, выявіўся ўплыў народнага мастацтва Украіны. На старых ручніках можна бачыць добра выяўленую кампазіцыю з дрэвам жыцця, на пазнейшых — яркія прыклады спалучэння геаметрычных і раслінных кампазіцый, што не толькі не парушае цэласнасць, а наадварот, стварае адзіны мастацкі вобраз. Для арнаментыкі характэрная мясцовая распрацоўка шырока вядомых раслінных матываў: ружаў, вінаграднай лазы з гронкамі, дубовага лісця і інш. Гэткую ж разнастайнасць спалучэння старажытных геаметрычных і больш позніх раслінных узораў мае і дэкор тутэйшага жаночага адзення.

Сярод усёй разнастайнасці тканін утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння на ўсходнім Палессі ярка выяўленай рэгіянальнай своеасаблівасцю вылучаюцца посцілкі і дываны характэрнай замкнёнай кампазіцыі з буйных геаметрычных, зааморфных, раслінных матываў, выкананых аднабаковым пераборам. 6—8 буйных ромбаў, квадратаў, васьмівугольнікаў з упісанымі ў іх рознымі матывамі геаметрычнага і раслiннага характару размяшчаюцца ў 2 рады па цэнтры. Акаймоўка ўтвараецца гірляндамі з дробных кветак, лісця, зігзагападобных фігур. Каларыстыка мажорная, насычаная, спалучэнні колераў бываюць самыя неверагодныя, але гэтая паліхромія аб'ядноўваецца глыбокім чорным фонам.

Падобныя вырабы, характэрныя таксама і для Падняпроўя, асабліва шырока вядомыя на сумежных тэрыторыях Украіны, дзе вылучаюцца вельмі ўстойлівай кампазіцыяй ярка выяўленага сімвалічнага характару[33]. На тэрыторыі Беларусі яны больш познія і,

Посцілка. 1950-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Жлобінскі раён.

Жанчыны ў святочных уборах 1950-х гадоў. Букча Лельчыцкага раёна.

хутчэй за ўсё, з'яўляюцца вынікам міжэтнічных кантактаў, аднак у аснове сваёй маюць мясцовы, традыцыйны характар. Перш за ўсё гэта заўважаецца ў яўнай пераваазе геаметрычных матываў, сярод якіх — крыжападобныя фігуры, а таксама традыцыйныя васьміканцовыя разеткі. Гэтыя матывы адны з найстаражытнейшых у тэкстыльным арнаменце, у розных варыянтах і відах яны сустракаюцца таксама ў дэкоры пісанак, керамікі, у разьбе па дрэве і інш. Васьміканцовыя разеткі (зоркі) у тэкстыльным арнаменце вядомыя ўжо ў перыяд ранняга сярэднявечча ў многіх народаў Еўропы і Цэнтральнай Азіі[34], у 19 ст. пераважалі сярод іншых матываў на многіх славянскіх землях, у тым ліку і па ўсёй Беларусі. Выдатныя прыклады арнаменту з зорак сустракаюцца на вышываных ручніках і кампанентах адзення ўсходніх рэгіёнаў, тканых ручніках — цэнтральнай Беларусі, на больш позніх шматнітовых посцілках і дыванах, дзе гэты матыў, арганічна спалучаючыся са стылізаванымі раслІннымі і зааморфнымі адлюстраваннямі, займае ўсё ж вядучае месца. Перавага гэтага матыву ў адзначаных параўнаўча позніх тканінах усходняга Палесся сведчыць пра тое, што аснова іх дэкору — старажытная і традыцыйная.

Арыгінальнасцю фактуры і малюнка вызначаюцца пяцельчатыя посцілкі (у вузлы, у пуплы, выцяганыя), вядомыя таксама на сумежных тэрыторыях Украіны, на Букавіне, у рускіх. Дэкор іх ствараўся ўтком, выцягнутым у выглядзе петляў, якія складаюцца ва ўзоры з кветак, вазонаў, ромбаў. Дэкаратыўную нагрузку ў гэтым выпадку выконваюць не толькі арнаментыка і каларыстыка, але і фактура тканіны.

Выкарыстанне разнастайных тэхнік ткацтва і вышыўкі, арнаментальная насычанасць, яркая дэкаратыўнасць характэрныя для тканін Падняпроўя. У ткацтве пераважаюць браная двухуточная і аднаўточная тэхнікі (галоўным чынам у дэкараванні адзення і ручнікоў), у паўночных раёнах развіта таксама ажурная, асабліва папулярная на Паазер'і, вядомая і на сумежных тэрыторыях Расіі. Выключнай разнастайнасцю вызначаецца вышыўка. Пераважалі лі-

В.Варaксіч. Дыван. 1975. Лён, воўна, ткацтва. Мышанка Петрыкаўскага раёна. НММ.

А.Станавая. Посцілка. 1930-я гады. Лён, воўна, бавоўна, ткацтва. Зарэчча Аршанскага раёна.

чаныя швы, шырока выкарыстоўваліся страчавыя раздзелкі, разнастайныя аздабляльныя швы, ажурнае шыццё (сакаленне). Як ні ў адным з рэгіёнаў, пашыраны арнаментальныя злучальныя швы. Пануючае месца ў арнаментыцы займаюць ромбагеаметрычныя ці геаметрызавана-раслінныя матывы чырвона-белай, чырвона-чорнай каларыстыкі. На жаночым адзенні сустракаецца вышыўка белым па белым. Акрамя агульнаславянскіх бардзюрных кампазіцый тут здаўна вядомае размяшчэнне арнамента ў прамой ці рамбічнай сетцы.

Насычанасцю каларыту, разнастайнасцю спосабаў дэкаравання вышыўкай і ткацтвам, кантрастным супрацьпастаўленнем шчыльна запоўненых арнаментам канцоў і манахромнага сярэдніка вызначаюцца падняпроўскія ручнікі. Па сваіх фармальна-стылістычных прыкметах яны ўтвараюць шэраг арэалаў, хоць у той жа час досыць прыкметныя і агульныя асаблівасці, якія аб'ядноўваюць вырабы не толькі Падняпроўя, але і выходзяць далёка за яго межы, выяўляючы старажытныя агульнаславянскія рысы. Перш за ўсё гэта характэрны выразна выяўлены ромбагеаметрычны арнамент, які шчыльна ўсцілае значную частку поля. Разнастайныя мадыфікацыі ромбаў з прамымі і ламанымі адросткамі, крыжоў, квадратаў размяшчаюцца шырокімі бардзюрамі ці буйнымі ўчасткамі, утвараючы дакладную, выразную рытміку. Шматразова паўтораныя адны і тыя ж матывы, размешчаныя ў шахматным парадку, ствараюць вельмі складаныя і адначасова лёгкія, мігатлівыя сятчастыя ўзоры.

Дзіўнае на першы погляд амаль поўнае падабенства падняпроўскіх ручнікоў з вырабамі не толькі сумежных, але і больш аддаленых тэрыторый, напрыклад, рускай Поўначы, народаў комі і г.д. Характэрна, што ўсе яны выкананы традыцыйнай у многіх народаў Усходняй Еўропы бранай тэхнікай, а адзначаныя ўзоры, якія ў старажытнасці мелі рытуальнае значэнне, з'яўляюцца знакамі-сімваламі[35].

Найбольшае падабенства не толькі ў характары арнаменту, але і ў кампазіцыі дэманструюць вырабы паўночнай часткі Па-

Ручнік. 1949. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Лунінецкі раён.

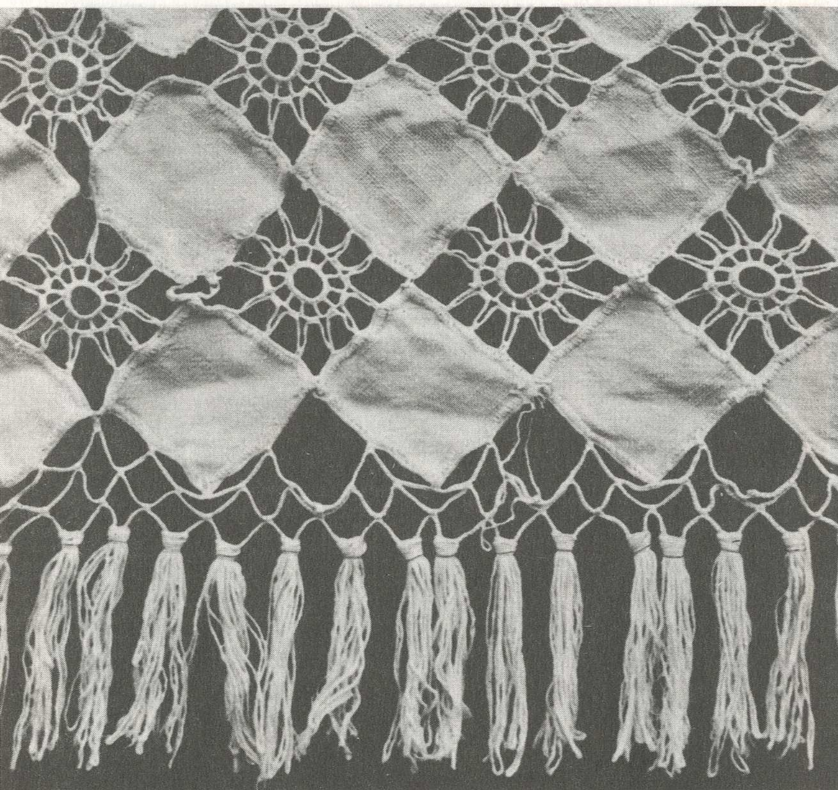
Ручнік. 1960-я гады. Бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Клімавіцкі раён.

дняпроўя (Аршанскі, Дубровенскі раёны). Разнастайныя варыянты ромба з адросткамі і кручкамі, крыжа, квадрата скампанаваны ў выразныя бардзюры, якія нярэдка чаргуюцца з вузкімі неарнаментаванымі палоскамі. Ніжні бардзюр самы шырокі, ён звычайна ўключае не больш як 3 элементы, наступныя звужаюцца, чым ствараецца паступовы пераход ад арнаментаваных канцоў ручніка да белай сярэдзіны. Варыянты ўзору ў кожным бардзюры розныя. Амаль поўныя аналогіі ім можна бачыць у вырабах рускай Поўначы[36].

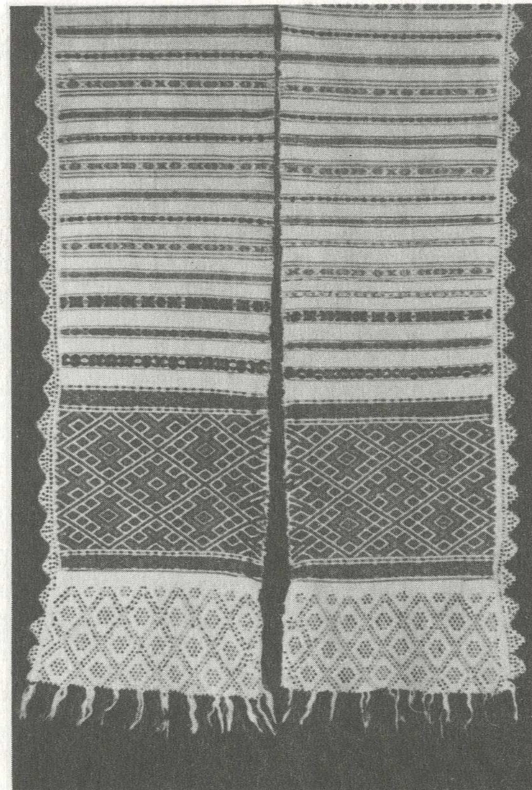
Крыху адрозніваецца кампазіцыя ручнікоў паўднёвай часткі Падняпроўя. Дэкор іх звычайна складаецца з бардзюраў аднолькавай шырыні, густа і раўнамерна размешчаных па канцах і выразна адмежаваных ад белага поля — гладкага ці фактурнага. На паўднёвым усходзе Гомельшчыны (Гомельскі, Добрушскі, Буда-Кашалёўскі раёны) бардзюры звычайна не маюць выразнай акрэсленасці, арнамент раўнамерна шчыльна на ўсёй дэкараванай частцы ручніка, рамбічныя элементы кампануюцца ў папярочныя палосы ці косую сетку. Уверсе, на мяжы з чыстым полем, і ўнізе, на стыку з белымі карункамі ці махрамі, дэкараваны ўчастак можа адбівацца некалькімі вузенькімі безузорыстымі палоскамі, якія крыху змякчаюць яго зрокавую цяжкаватасць. Вышэй на поўнач (Чачэрскі раён) бардзюры больш выяўленыя, яны перабіваюцца гладкімі палоскамі палатнянага ці шматнітовага перапляцення, надаючы кампазіцыі своеасаблівую рытміку. Гэткія ж палоскі, толькі вузейшыя — у верхняй і ніжняй частках арнаментаванага ўчастка.

Найбольш адметная з'ява сярод ручнікоў Падняпроўя — вырабы з Неглюбкі і навакольных вёсак Веткаўскага раёна. Сёння гэта шырока вядомы цэнтр ткацтва, вырабы якога аздабляюць музейныя экспазіцыі, іх купляюць як высокамастацкія ўзоры народнага ткацтва.

У цэлым неглюбскія ручнікі па тэхналогіі выканання, арнаментыцы, кампазіцыі, каларыстыцы, размяшчэнні ўзору ў выглядзе вузкіх і шырокіх папярочных бардзюраў з буйных і дробных ромбагеаметрычных і



Н.Аланцьева. Абрус. Фрагмент. 1930. Лён, ткацтва, вязанне кручком. Прыдняпроўе Аршанскага раёна.

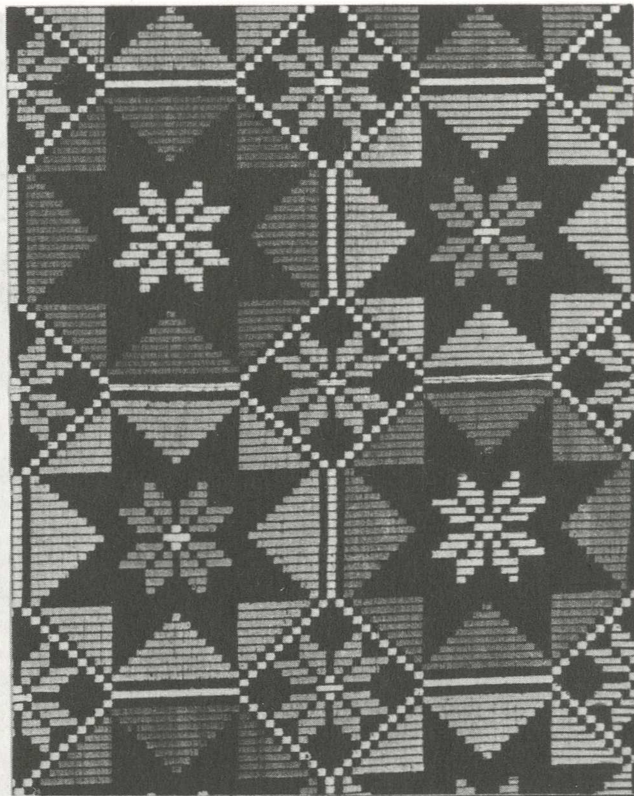


М.Шаршнёва. Ручнік-набожнік. 1930-я гады. Лён, ткацтва, вязанне кручком. Рэкта Слаўгарадскага раёна.

моцна стылізаваных раслінных матываў не вылучаюцца сярод вырабаў усяго рэгіёна. Блізкія аналогіі прасочваюцца ў вырабах суседняй Браншчыны. Гэтая агульнасць больш прыкметная ў ручніках да сярэдзіны 20 ст., калі ткацтва тут яшчэ бытавала ў сваім натуральным выглядзе, без якіх-небудзь арганізацыйных формаў. Аднак і ў традыцыйных вырабах заўважаюцца характэрныя мясцовыя адметнасці, якія вылучаюць іх у асобны арэал (гэта ж датычыць і адзення). Шчыльны, буйны, сакавіты чырвона-чорны арнамент па канцах з бардзюраў рознай шырыні і малюнку, вытканых досыць складанай тэхнікай аднабаковага перабору[37], перабіваецца вузкімі гладкімі палоскамі бранага ткацтва, якія раўнамерна запаўняюць і цэнтральную неарнаментаваную частку поля. Дэкараваныя канцы маюць ярка выяўлены цэнтральны бардзюр з двух-трох складана распрацаваных ромбаў ці разет, уверсе і ўнізе сіметрычна размяшчаюцца яшчэ некалькі бардзюраў іншага характару. Элементы арнаменту маюць характэрныя мясцовыя назвы, што сведчыць як пра сталажытнасць яго паходжання, так і пра вобразнасць мышлення ткачых: павукі, кап'ё, мядзведзь, кучараўкі, крывулі, зорачка і інш. Канцы ручнікоў з трох бакоў у межах арнаменту абшываюць кароценькімі, у колер уточных нітак махрамі.

Прыкметна мяняецца характар неглюбскіх ручнікоў з сярэдзіны 20 ст., асабліва пасля арганізацыі ў Неглюбцы ткацкага цэха Гомельскай фабрыкі мастацкіх вырабаў (1977). Яны сталі даўжэйшыя і шырэйшыя, павялічыліся арнаментаваныя ўчасткі, актыўна ўводзіцца стылізаваны раслінны арнамент, больш прыкметнай стала роля чорнага колеру. Асаблівай прыгажосцю, урачыстасцю і своеасаблівай манументальнасцю вызначаюцца ручнікі насычанага вішнёвага колеру з выразнай акцэнтоўкай чорным. Менавіта ў такім выглядзе творы М.Прыходзькі, Т.Дзеранок, М.Кароткай, М.Каўтуновай сталі вядомыя далёка за межамі Беларусі, яны — адна з самых яркіх з'яў у сучасным народным мастацтве. Адзначаныя змены ўяўляюць сабой натуральную

А.С т а н а в а я. Фрагмент дэкору посцілкі. 1920-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Зарэчча Аршанскага раёна.



М.К а ў т у н о в а. Фрагмент дэкору посцілкі. 1980. Бавоўна, воўна, ткацтва. Неглюбка Веткаўскага раёна.

эвалюцыю традыцый, што не мяняе і не парушае агульнага характару вырабаў.

Аднак далейшыя эксперыменты з колерам, характэрныя перш за ўсё для М.Каўтуновай (1915—1989), здаюцца досыць спрэчнымі. Гэтая таленавітая майстрыха, схільная да пошукаў, эксперыменту, аўтар шэрагу цікавых, своеасаблівых работ, тым не менш часам занадта літаральна разумела агульнапрынятую ў мастацкай прамысловасці тэндэнцыю да абнаўлення. У цэлым нельга не пагадзіцца, што, уводзячы сіні, зялёны колеры, майстрыхі ўмела спраўляюцца са шматколернасцю[38], і ўсё ж такія ручнікі не вытрымліваюць параўнання з традыцыйнымі: кампазіцыя драбніцца, рассыпаецца, каларыт траціць цэласнасць. Гэты прыклад лішні раз пераконвае ў неабходнасці вельмі беражлівага, далікатнага ўмяшальніцтва ў традыцыі промыслу, чуйнага, умелага кіравання працэсамі, якія сёння ўжо далёка не заўсёды ў стане развівацца натуральным шляхам.

Вельмі разнастайныя тэкстыльныя вырабы Паазер'я. Характар іх фарміраваўся пад уплывам эканамічных і культурных сувязяў з прыбалтыйскімі землямі і паўночна-заходнімі рэгіёнамі Расіі. Таму ў характары вырабаў так шмат агульных рысаў з ткацтвам і вышыўкай суседніх народаў, асабліва ў браным двухуточным ткацтве. Больш ажыўленыя, чым у іншых рэгіёнах Беларусі, эканамічныя сувязі ўжо ў канцы 19 ст. амаль цалкам выцеснілі традыцыйнае адзенне, затое, у сваю чаргу, актыўна садзейнічалі засваенню новых тэхнік ткацтва (шматнітовага, розных відаў перабору) і больш дасканалага абсталявання. У выніку ўскладнілася кампазіцыя, узбагаціліся арнаментальныя матывы, хоць у цэлым у тканінах Паазер'я пераважае традыцыйная аснова, прыкметнае месца сярод іх займаюць самабытныя, тыповыя толькі для гэтага рэгіёна з'явы.

Сярод тканін дэкаратыўна-абрадавага прызначэння пераважаюць ручнікі з паліхромнымі выбарнымі ўзорамі, што вылучае іх сярод падобных вырабаў іншых рэгіёнаў. Сустракаюцца тут і браныя ручнікі з простым і ясным геаметрычным арнамен-

Ручнік. 1930-я гады. Лён, ткацтва, вязанне кручком. Рагачоўскі раён. МСБК.

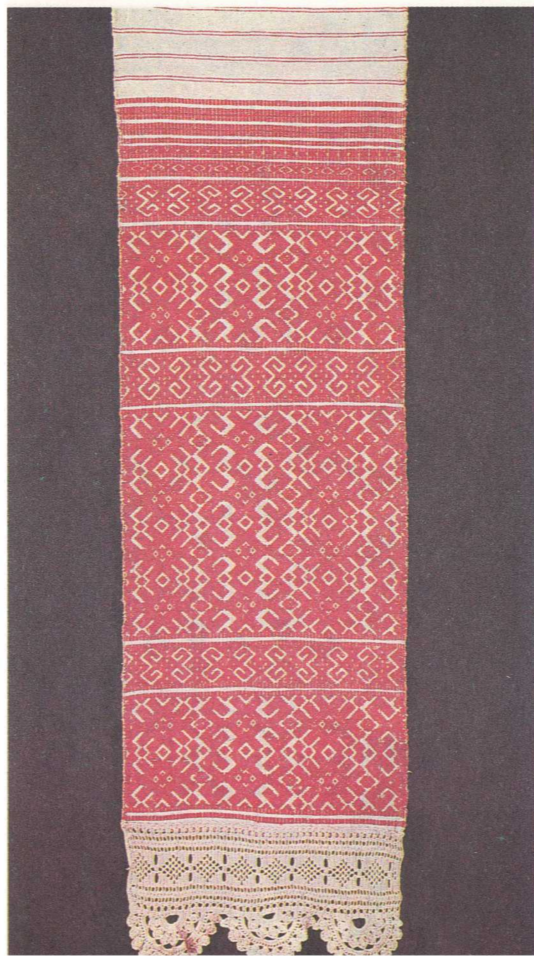
Ручнікі. Пачатак 20 ст. Лён, ткацтва, вязанне кручком. Стараселле Рагачоўскага раёна.

там, чырвоны колер якога злёгку разбелены ніткамі асновы. Аднак часцей за ўсё нешырокі бардзюр бранага геаметрычнага арнаменту з'яўляецца нібы асноваю для буйных паліхромных узораў геаметрычнага, раслíннага, антрапаморфнага характару. Адны вырабы, пераважна з цэнтральнага Паазер'я, дэкараваны галоўным чынам геаметрычнымі матывамі (markdown рознымі мадыфікацыямі ромбаў, крыжамі, разеткамі і інш.), не надта густа размешчанымі ў некалькі папярочных радоў. Кожны вытканы выбарнай тэхнікай матыў мае розны колер — чырвоны, чорны, жоўты, блакітны. Узоры падаюцца вышыванымі, нярэдка стракатымі.

Верагодна, паліхромія — адносна позняя з'ява, хоць у цэлым досыць сабраная каларыстыка ў спалучэнні з архаічнай арнаментыкай ствараюць устойлівы вобраз традыцыйна мясцовых вырабаў. Яшчэ больш прыкметна гэта ў старых вырабах чырвона-чорнай каларыстыкі, характэрных для заходніх раёнаў Паазер'я (Браслаўскі, Мёрскі, Пастаўскі). Адрознівае іх арыгінальнае спалучэнне ў адных і тых жа матывах геаметрычнай і раслíннай арнаментыкі. Буйныя васьміканцовыя разеты, прамавугольнікі, крыжы, квадраты «расцвечаны» па канцах расліннымі матывамі або перакрэсліваюцца прамымі ці косымі расквітнелымі крыжамі, ствараючы крыху дзіўныя, нібыта нетрадыцыйныя фігуры, ад якіх, тым не менш, павявае нейкім старажытным, неразгаданым зместам.

Яшчэ больш арыгінальныя ручнікі з адным буйным элементам расліннага характару, што займае ўсё поле па канцах. У адных выпадках досыць выразна чытаецца матыў вазона ці дрэва жыцця з буйнымі, умоўна вырашанымі не то кветкамі, не то гронкамі, у другіх — сіметрычна закампанаваныя буйныя 4—8-канцовыя фігуры зноў жа яўна расліннага, але моцна геаметрызаванага характару. Свабодныя плошчы паміж адросткамі могуць быць запоўнены адвольнымі драбнейшымі матывамі, уверсе і ўнізе цэнтральны матыў звычайна абмяжоўваецца бардзюрамі з разетак, вазонаў, фігурак людзей, птушак і інш.

Е.Пецава. Ручнік. 1920-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Раманавічы Гомельскага раёна. НММ.



Жанчына ў традыцыйным уборы 1920-х гадоў. Бяляеўка Чачэрскага раёна.

Такая характэрная, тыпова мясцовая, крыху незвычайная раслінная (хоць і архаічна-геаметрызаваная) арнаментыка, што адрозніваецца ад старажытнай агульнабеларускай (і ў цэлым агульнаславянскай) ромбагеаметрычнай, а таксама частыя ў гэтым рэгіёне, але ўвогуле рэдкія ў беларусаў (як і на Смаленшчыне, у прыбалтыйскіх суседзяў) антрапаморфныя матывы[39] сведчаць пра міжэтнічныя кантакты. Асабліва гэта прыкметна ў дэкоры ручнікоў, аздобленых архаічным двухбаковым швом, амаль не вядомым у іншых рэгіёнах Беларусі, але пераважным у старажытных вышыўках рускай Поўначы. Найбольш старыя ўзоры ручнікоў Паазер'я, аздобленыя двухбаковым швом чырвонага колеру, па характары, кампазіцыі і асобных дэталях часам да дробязяў супадаюць з узорамі пскоўска-наўгародскіх вырабаў, а таксама рускай Поўначы. Так, на ручніках канца 19 ст. з заходніх раёнаў Віцебшчыны аснову дэкору складала ярка выяўленае дрэва жыцця з высокім магутным ствалом і разложыстай кронаю з кветкамі, 4-канцовымі разетамі, дзіўнымі пладамі. Уверсе мог быць радок архаічна вырашаных качак, схематычных жаночых фігурак, геаметрычных матываў і інш.

Гэтыя характэрныя вышыўкі, зробленыя двухбаковым швом, звязваюцца з вырабамі рускіх стараабрадцаў, што перасяліліся ў межы Рэчы Паспалітай (пазней — Віцебскай губерні) у канцы 17 ст.[40]. Яшчэ ў 15 ст. тут жа асталіся перасяленцы з пскоўска-наўгародскіх зямель[41]. Адсюль такая дзівосная ідэнтычнасць узораў у тэхніцы двухбаковага шва, раздзеленых тысячамі кіламетраў, зусім зразумелая. Несумненна, гэтая стылістыка паўплывала і на характар дэкору тыпова мясцовых ручнікоў з іх узорамі ў выбарнай тэхніцы, якая на Паазер'і пераважае.

Утылітарна-дэкаратыўныя тканіны Паазер'я вылучаюцца сваёй стрыманай каларыстыкай і выразнай геаметрычнай кампазіцыяй. Нягледзячы на тое, што ў гэтым рэгіёне ўжо ў канцы 19 ст. ў народным побыце стала пашырацца больш дасканалае ткацкае абсталяванне, засвойвацца новыя тэх-

Ткачыха М.Каўтунова з Неглюбкі Веткаўскага раёна. 1983.

Е.Барсукова. Ручнік. 1978. Бавоўна, ткацтва. Неглюбка Веткаўскага раёна.

налогіі ткацтва (шматнітовае, розныя віды перабору), на каларыстыку і кампазіцыю вырабаў гэта, відаць, паўплывала нязначна. Адносна дробны, пераважна геаметрычны арнамент раўнамерна размяшчаецца па ўсім полі посцілак і дываноў, утвараючы сятчастую кампазіцыю. Каларыстыка звычайна небагатая, двухкаляровая: чорны, белы, шэры з дадаткам іншых колераў, найбольш папулярныя спалучэнні — чорны з белым, чорны з малінавым, чорны з аранжавым.

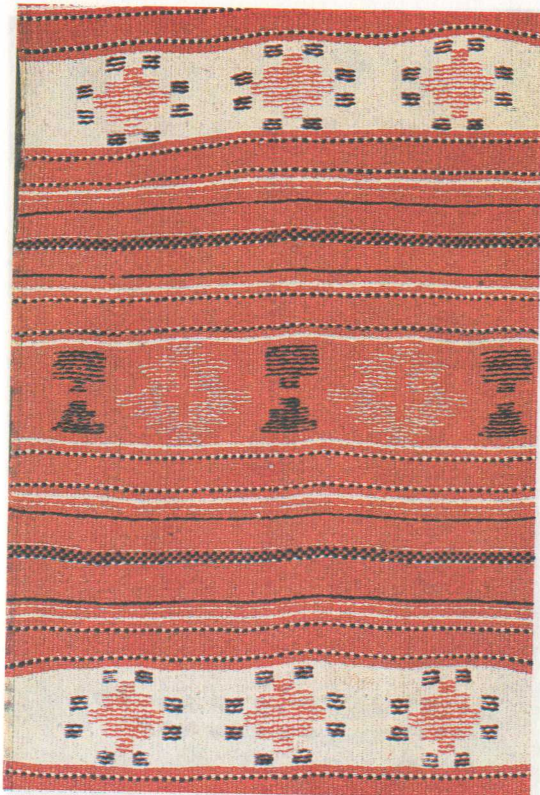
Асабліва характэрныя для Паазер'я ажурныя тканіны (рэдчыкі), якія ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя бытавалі таксама на Падняпроўі і сумежных тэрыторыях Расіі — на Смаленшчыне, Пскоўшчыне, Наўгародчыне[42]. Аднак менавіта на Паазер'і яны складалі найбольш кампактны арэал, захаваўшыся аж да сярэдзіны 20 ст. Ажурнай тэхнікай ткалі фіранкі на вокны, полагі для ложкаў, пазней — ручнікі, абрусы, посцілкі.

Характэрная асаблівасць ажурных тканін — сятчастая структура, утвораная прасветамі, якія атрымліваюцца пры разрэджанай праборцы ў бёрды нітак асновы і пропускам незатканых нітак утку з наступнай перавіўкай адных і другіх.

Падоўжны ажурны малюнак атрымліваўся пры запраўцы нітак асновы ў бёрды, калі рабілі спецыяльныя пропускі, пакідаючы некалькі вольных шчылін праз роўныя прамежкі. Гэтыя ўчасткі запаўняліся толькі ніткамі ўтку, якія потым перавівалі іголкай. На гладкім фоне палатнянага перапляцення ўтвараліся падоўжныя ажурныя дарожкі, што надавалі вырабу характэрную выразнасць, хоць ажурныя тканіны звычайна аднакаляровыя — белыя.

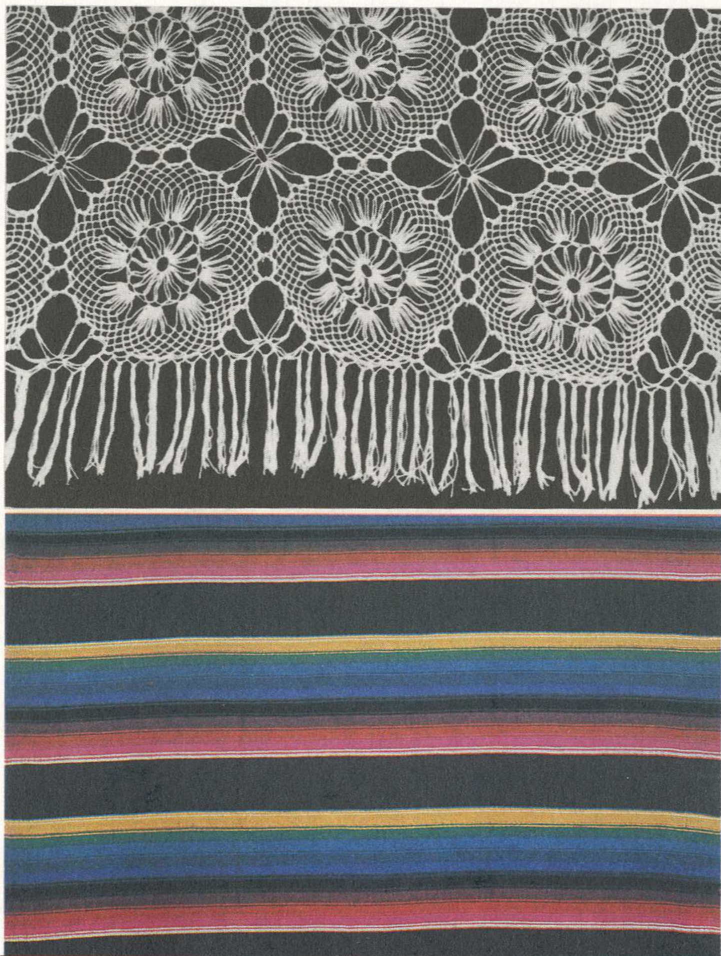
Яшчэ больш разрэджаны і дэкаратыўны малюнак атрымліваўся квадратным размяшчэннем ажурных мярэжак і ўчасткаў палатнянага перапляцення. Вертыкальныя прасветы атрымліваліся пры разрэджанай праборцы нітак асновы ў бёрды, гарызантальныя — закладкай у зеў асновы лінейкі

Ручнік. 1920-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Крычаўскі раён. МСБК.



Н. Карповіч. Посцілка. 1991. Бавоўна, воўна, ткацтва. Крулеўшчына Докшыцкага раёна.

Абрус. Фрагмент. 1984. Бавоўна, вязанне кручком. Сенненскі раён.



неабходнай шырыні, якую пачаргова вымалі і зноў закладвалі. Разрэджаныя ніткі асновы і ўтку перавівалі іголкай. Атрымліваліся квадрацікі палатнянага перапляцення, якія чаргаваліся з ажурнымі прасветамі. Такія тканіны вызначаліся характэрнай дробнаўзорыстай карункавай вытанчанасцю, мякка рассейвалі святло ў фіранках, не заміналі абмену паветра ў полагах.

У сярэдзіне 20 ст. малюнак ажурных тканін стаў буйнейшы, стрыманая манахромнасць саступіла месца святочнай паліхроміі[43], што ў цэлым адлюстравала характэрныя для ткацтва тэндэнцыі. Аднак сёння гэты самабытны від ткацтва практычна забыты, калі не лічыць спробаў яго адраджэння на прадпрыемствах мастацкіх промыслаў Беларусі.

Панямонне ўжо ў канцы 19 ст. вызначалася адносна развітай прамысловасцю, таму ткацтва тут не было масавым заняткам, як у іншых рэгіёнах Беларусі. Тут, як і на Паазер'і, значна раней адбылася замена традыцыйнага сялянскага адзення вырабамі з прамысловых тканін. Аднак вырабы дэкаратыўна-абрадавага і утылітарна-дэкаратыўнага прызначэння (ручнікі, абрусы, посцілкі, дываны, фіранкі на вокны і ложкі і г.д.) тут досыць пашыраны і вызначаюцца значнай разнастайнасцю. У той жа час прыкметны кантраст паміж практычна манахромнымі, гранічна стрыманымі ў дэкаратыўных адносінах абрадавымі вырабамі і насычанымі, паліхромнымі посцілкамі і дыванамі, якія, праўда, маюць адносна позняе паходжанне.

У тэхналагічных адносінах ручнікі Панямоння досыць разнастайныя: пераборныя (перабіранкі) з малюнкам «у пеўнікі», «у кветкі», «у вінаград», «у птушкі»; выбарныя (закладанкі, у матушкі); чатырохнітовыя (дымкі, дзыгуны), васьмінітовыя (елачкай); зрэдку сустракаюцца браныя[44]. Аднак пры ўсёй гэтай разнастайнасці іх вызначае гранічная дэкаратыўная стрыманасць, перавага бела-шэрай каларыстыкі, чым яны прыкметна адрозніваюцца ад вырабаў Падняпроўя ці Палесся з іх насычанай чырвона-чорнай арнаментыкай.

Значную групу складаюць «белыя» руч-

Ручнік. Канец 19 ст. Бавоўна, ткацтва. Кукляны Пастаўскага раёна. МСБК.

Ручнік. Пачатак 20 ст. Лён, бавоўна, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Булавішкі Браслаўскага раёна.

нікі з чыстым полем з адбеленага льну, пазней — з белых бавaўнянапапяровых нітак, дэкаратыўную нагрузку ў іх выконвалі толькі рэльефная структура палатна ды белыя вязаныя карункі з геаметрычным, заамарфным ці раслінным арнаментам. Рэльеф тканіны залежаў ад колькасці дошак (2—6) і варыяцый ходу на панажах. Зрэдку тут сустракаецца ажурнае ткацтва, якое ўжывалі таксама для абрусаў і палатна для жаночых кашуляў.

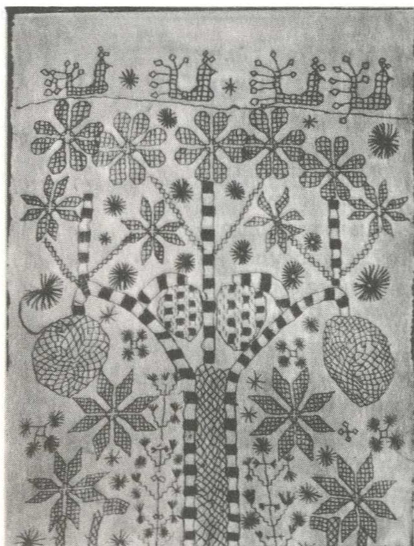
Аднак такія чыста белыя ручнікі мелі хіба што толькі гаспадарчае прызначэнне (уціральнікі). У большасці выпадкаў яны дапоўнены па канцах чырвона-чорным ці паліхромным дэкорам, вышытым гладдзю ці крыжыкам. Гэта можа быць хвалісты парастак з кветкамі і гронкамі паабапал, букет, дзве скрыжаваныя галінкі і г.д. Асабліва часта сустракаюцца манаграмы, што абазначаюць ініцыялы майстрыхі ці таго, каму ручнік прызначаўся ў падарунак. Атрымаць такі ручнік з манаграмай на вяселлі лічылася вялікім гонарам.

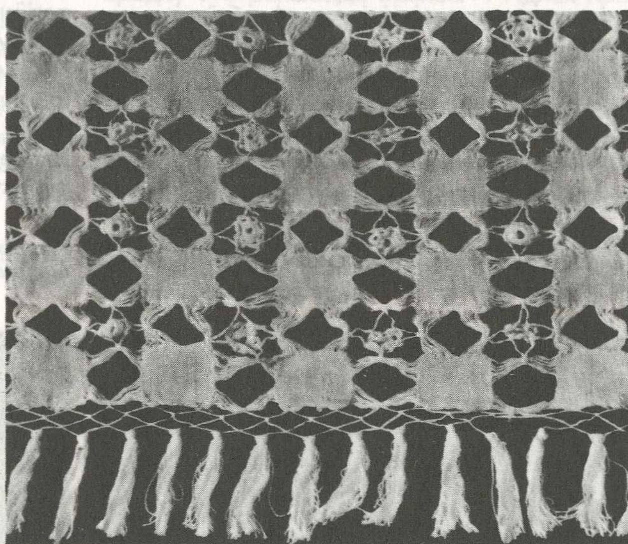
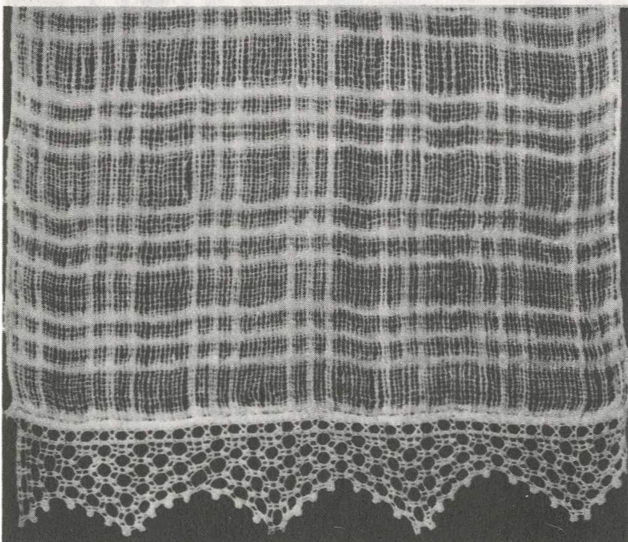
Тым не менш варта прызнаць яўную чужароднасць і хутчэй за ўсё позняе паходжанне вышыўкі на панямонскіх ручніках. Магчыма, толькі аздабленне іх манаграмамі можа лічыцца пэўнай традыцыяй, хоць іх нярэдка досыць мудрагелісты, без уліку структуры тканіны малюнак супярэчыць такому меркаванню. Іншыя ж віды дэкору ў большасці выпадкаў і ўвогуле не стасуюцца з традыцыйнай высакароднастрыманай каларыстыкай ручнікоў. Вышыўка крыжыкам часта носіць характар бракараўскіх матываў, паліхромны ж дэкор расліннага характару мае яшчэ больш позняе паходжанне. Верагодна, у 20 ст. гранічная стрыманасць «белых» ручнікоў стала ўяўляцца майстрыхам недастаткова дэкаратыўнай, і паліхромная вышыўка, у большай ці меншай ступені пашыраная ў розных рэгіёнах, закранула і тутэйшыя вырабы.

Другую значную групу пашыраных на Панямонні традыцыйных ручнікоў складаюць вырабы, выкананыя пераборнай тэхнікай з выразным малюнкам па ўсім полі. Часцей за ўсё каларыстыка бела-шэрая, але сустракаецца і бела-залацістая, бела-

Ручнік. 1920-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Акідомы Пастаўскага раёна. МСБК.

Ручнік. Пачатак 20 ст. Лён, бавоўна, вышыўка, вязанне кручком. Глыбоцкі раён.



Ручнік. 2-я палова 19 ст. Лён, бавоўна, ткацтва, вышыўка. Браслаўскі раён. МСБК.

М.А н т о н а в а. Ручнік. 1920-я гады. Лён, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Пагост Гарадоцкага раёна.

Т.Б а р а б а н а в а. Фрагмент дэкору ручніка. 1930-я гады. Лён, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Гарадоцкі раён.

Ручнік 1912. Лён, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Дворышча Расонскага раёна.

С.С п р а г о ў с к а я. Фрагмент абруса. 1930-я гады. Лён, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Відлы Пастаўскага раёна.

П.Я н ч а н к а. Ручнік. 1930-я гады. Лён, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Казінова Гарадоцкага раёна.

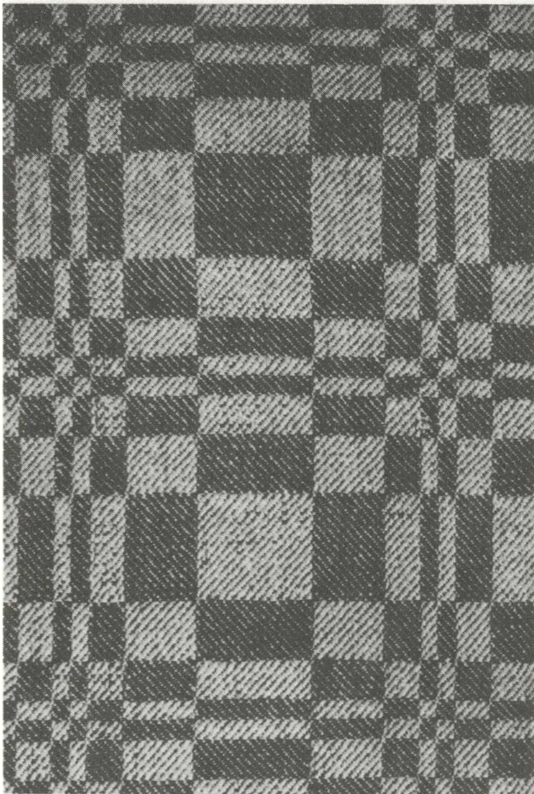
зялёная, бела-блакітная. Колеры пяшчотныя, далікатныя, паколькі для афарбоўкі нітак карысталіся натуральнымі фарбавальнікамі. Пазней сталі ўжываць штучныя матэрыялы і хімічныя фарбавальнікі, аднак усё ж пераважная гама — натуральная бела-шэрая, а малюнак — геаметрычны (дымкі, зорачкі, дзыгун). Нярэдкія такія ручнікі і ў іншых рэгіёнах (асабліва на заходнім Палессі і ў цэнтральнай Беларусі), досыць блізкія аналогіі прасочваюцца з вырабамі Літвы.

Кампазіцыя дэкору пераборных ручнікоў мае 2 асноўныя варыянты. Першы ўяўляе сабой раўнамерны паўтор па ўсім полі невялікага матыву геаметрычнага ці расліннага характару — ромба, разеткі, кветкі, зорачкі. Такі ручнік мог бы нагадваць кавалак мернай тканіны, калі б не меў акаймоўкі па краях і завяршэння па канцах. У другім варыянце малюнак паўтараецца толькі па даўжыні, маючы выразна выяўленую сіметрыю паабапал асявой лініі, уздоўж якой ідуць буйныя элементы, а па краях ручніка — драбнейшыя і прасцейшыя. У такім жа стылі ткалі і дарожкі (ходнікі).

Вельмі разнастайныя на Панямонні утылітарна-дэкаратыўныя тканіны. Сярод іх як па часе бытавання, так і па характары дэкору вылучаюцца 2 групы. Адны вырабы адрозніваюцца гранічна стрыманай бела-шэрай, чорна-белай, бела-карычневай, чорна-чырвонай каларыстыкай і геаметрычным, у тым ліку і простым клятчастым, малюнкам, усе разнавіднасці якога мелі тут абагульненую назву «дымка», «самадымка». Пераважна гэта шматнітовыя посцілкі з ярка выяўленай сятчастай кампазіцыяй, утворанай спалучэннем разнастайных геаметрычных элементаў: квадратаў і прамавугольнікаў, што ўтвараюць кругападобныя фігуры; кругі і эліпсы, якія пранікаюць адзін у адзін; 4- і 8-канцовыя разеты і інш. У выніку ствараецца своеасаблівы малюнак, якому і сапраўды падыходзіць назва «дымка», бо ён нібыта мігаціць уваччу.

Такія вырабы характэрныя і для іншых рэгіёнаў Беларусі (асабліва суседняга Паазер'я), аднак на Панямонні яны бытуюць

Фрагмент дэкору посцілкі. Канец 19 ст. Воўна, ткацтва. Лідскі раён. МСБК.



Фрагмент дэкору посцілкі. 1960-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Крамяніца Зэльвенскага раёна.

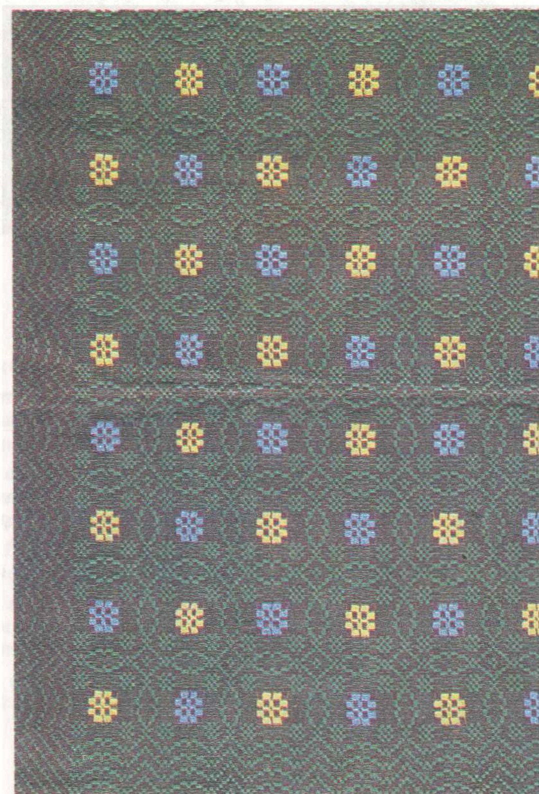
значна шырэй і хутчэй за ўсё раней з'явіліся ў народным побыце. Набыўшы пашырэнне тут, відаць, пад уплывам рамесніцкага ткацтва, ужо ў канцы 19 ст. яны былі шырока вядомыя пераважна ў заходніх рэгіёнах Беларусі, у Літве (дзе называліся «дымас»), на сумежных тэрыторыях Польшчы, галоўным чынам на Беласточчыне, Падляшшы, у Мазовіі і на Люблінічыне, практычна ва ўсім гэтым досыць шырокім рэгіёне вызначаючыся адзінствам кампазіцыі, каларыстыкі і арнаментыкі[45].

Больш разнастайная кампазіцыя пазнейшых пераборных тканін, вядомых па ўсёй Беларусі і за яе межамі. Акрамя традыцыйнага геаметрычнага арнаменту тут часцей сустракаюцца розныя варыянты стылізаваных раслінных, зааморфных, арнітаморфных, антрапаморфных матываў, закампанаваных звычайна сіметрычна абапал падоўжнай восі або ў выглядзе цэнтральнага матыву, акаймаванага бардзюрам. Досыць складаная тэхніка перабору, таксама пераянятая з рамесніцкага ткацтва ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя, выконвалася часта на аснове схематычных запісаў, толькі асабліва таленавітыя ткачыхі маглі прыдумаць, разлічыць і запісаць новы ўзор. Такія запісы нярэдка вандравалі з рук у рукі, таму аналагічныя ці блізкія ўзоры сустракаюцца на значных тэрыторыях[46].

Найбольш пашыраную і характэрную для Панямоння групу тканін складаюць папярочнапаласатыя. Больш простыя ў выкананні (звычайнага палатнянага перапляцення з пачарговым выкарыстаннем утку рознага колеру) яны і самыя старажытныя. У Польшчы «пасякі» вядомыя з часоў сярэднявечча[47], верагодна, у тыя ж часы ведалі іх і на Беларусі. Аднак росквіт гэтага віду ткацтва назіраецца толькі ў 20 ст. са з'яўленнем анілінавых фарбавальнікаў і прыкметным пашырэннем дэкаратыўных тканін. Паводле сцвярджэння польскіх даследчыкаў, «пасякі» спачатку былі папулярныя там, дзе пераважалі аналагічныя, але больш старажытныя па паходжанні тканіны для адзення, потым тэрыторыя іх бытавання пашырылася[48], уключаючы заходнія рэгіёны Беларусі і сумежныя ўкраінскія, хоць тут папярочнапа-

Е.Г р ы г о р ' е в а. Ручнік. Пачатак 20 ст. Лён, бавоўна, ткацтва, вышыўка. Сялец Мсціслаўскага раёна. МСБК.

Т.М і с е в і ч. Посцілка. 1965. Лён, воўна, ткацтва. Доўгая Шчучынскага раёна. НММ.



ласатыя тканіны для адзення бытавалі толькі лакальна (напрыклад, у Прыбужжы). Ва ўсякім разе, папулярныя сёння вясёлкавыя тканіны ўжо ў 1920—30-я гады былі шырока вядомыя на ўсходніх тэрыторыях Польшчы, у заходніх рэгіёнах Беларусі, на паўночным захадзе Украіны.

Агульная для ўсёй зоны назва («пасякі» ў Польшчы, «пасястыя», «у вясёлку» ў Беларусі, «райдугі» на Украіне) адлюстроўвае і характэрныя для такіх тканін кампазіцыю і каларыстыку. Вузкія палоскі блізкай колеравай гамы надаюць пасцілкам асаблівы каларыт, які нагадвае вясёлку. У большасці выпадкаў гэтыя палоскі светлых адценняў кампануюцца па некалькі ў адну шырокую паласу, аддзеленую ад наступнай аднатонным фонам цёмнага колеру: чорнага, карычневага, бардовага, зялёнага. Некаторыя ткаллі спецыяльна падбіраюць ніткі ўтку такім чынам, што колеры пераходзяць адзін у адзін, як у спектры. Асабліва прыгожыя вырабы Г.Ярмак (Ваўкавыск), Г.Саўчук (в.Галубы Мастоўскага раёна), Т.Місевіч (в.Доўгая Шчучынскага раёна). Яны надзвычай гарманічна падбіраюць колеравую гаму для палосаў, удала спалучаюць яе з асноўным фонам, часцей за ўсё смарагдава-зялёным.

Асабліва папулярныя на Панямонні, пераважна ў пасляваенныя гады, вырабы, дзе гладкія аднатонныя палосы — чорныя, карычневыя, бардовыя, зялёныя — чаргуюцца з арнаментаванымі, якія спалучаюць элементы раслiннага (ружы) і геаметрычнага (дарогі, зубчыкі, капыты) дэкору. Ткуць іх аднабаковым пераборам у спалучэнні з выбарам (у матушкі, у клубочкі) шарсцяным утком па льняной ці баваўнянай аснове. Лепшыя ўзоры такіх вырабаў звяртаюць на сябе ўвагу вытанчанай каларыстычнай гамай, выразнай кампазіцыяй, яркай дэкаратыўнасцю, характэрнай для сучасных тканых вырабаў. У адных выпадках арнаментаваныя палосы складаюцца з паліхромнага рамбічнага ці стрэлападобнага арнаменту, раўнамерна размешчанага па ўсёй паласе або сіметрычна закампанаванага адносна цэнтральнага рамбічнага элемента. У другіх — арнаментаваныя палосы

Посцілка. 1950-я гады. Воўна, бавоўна, ткацтва. Шчучынскі раён.

А.Ё д а л ь. Фрагмент абруса. Лён, воўна, пляценне, вышыўка. Адэльск Гродзенскага раёна.

складаюць раслінны арнамент — «ружы», звычайна выразна аддзелены ад гладкага поля некалькімі вузенькімі рознакаляровымі палоскамі. Выдатныя работы А.Тарас (в.Турэйск Шчучынскага раёна), якія спалучаюць палосы расліннага і геаметрычнага арнаменту, размешчаныя настолькі шчыльна, што поле практычна знікае. Сакавітыя, яркія фарбы малінавага, жоўтага, белага, зялёнага, чырвонага, блакітнага арнаменту з кантрастных зігзагаў у досыць шырокіх бардзюрах чаргуюцца з вузейшымі палосамі кветкавых матываў стрыманага сіняга, зялёнага, чырвонага колераў. Дываны майстрыхі ўражваюць жывой ігрой прамых і ламаных ліній, мігатліва-рухомым арнаментам, святочна-мажорным каларытам[49].

Падобныя вырабы адлюстроўваюць не толькі сучасны ўзровень развіцця дэкаратыўных тканін, але і з'яўляюцца вынікам актыўных міжэтнічных кантактаў. Аналагічны ці блізкі арнамент (асабліва стрэлападобны) сустракаецца на тканінах сумежных тэрыторый Польшчы, паўночнага захаду Украіны, народаў Прыбалтыкі. У апошніх, дарэчы, ён больш ранні і сустракаўся яшчэ ў другой палове 19 ст.[50], аказаўшы, відаць, нейкі ўплыў на ткацтва суседніх тэрыторый.

Нельга абысці ўвагай і крыху менш прыкметныя, аднак тыповыя менавіта для Панямоння віды тканін. Адны з іх, з'явіўшыся ў канцы 19 ст. ці ў 1920—30-я гады, перажылі кароткі росквіт, затым — заняпад, другія прадаўжаюць развіццё і сёння. Да першых можна аднесці вышываныя дываны, папоны для коней (гунькі) і іншыя вырабы, аздобленыя паліхромнай гладзевай вышыўкай. Пераважаюць тут раслінныя і кветкавыя матывы, сустракаюцца геаметрычныя, зааморфныя, антрапаморфныя. Аднак гэта не тая паліхромная гладзь, папулярная ў сярэдзіне 20 ст., пра якую ўжо ішла гаворка. Паўночнабеларускія вышываныя дываны нясуць адбітак высокай культуры, хутчэй за ўсё ўяўляюць народную інтэрпрэтацыю ўзораў рамесніцкіх тканін. Вышыўка кладзецца па чорным палатне шарсцянымі ці шаўковымі ніткамі. Яшчэ на пачатку стагоддзя спалучэнні колераў былі

Г.Саўчук. Посцілкі. 1980-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Галубы Мастоўскага раёна.

Ткачыха Г.Саўчук з Галубоў Мастоўскага раёна. 1986.

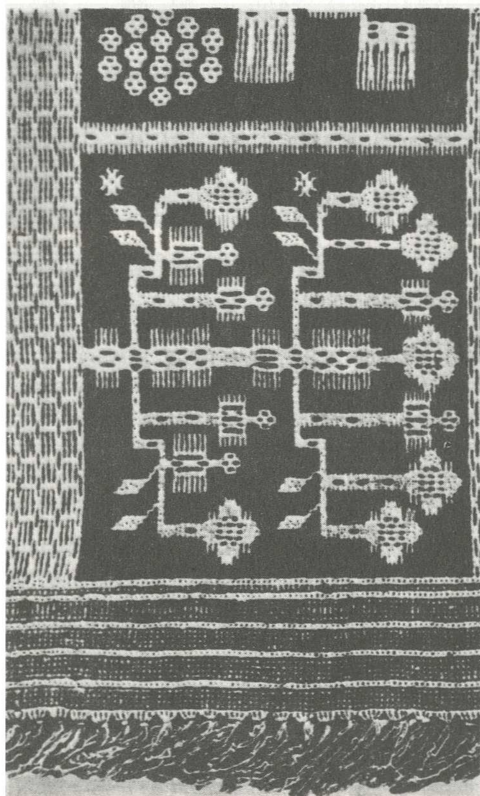
прыглушаныя, згарманізаваныя, але потым з'явіліся яркія колеры: чырвоныя, жоўтыя, зялёныя, сінія, блакітныя. Кампазіцыя іх аналагічная з ужо разгледжанымі распіснымі, для якіх, відаць, паслужыла першаасновай: у цэнтры — букет кветак у збанку, кошыку ці перавязаны стужкай, навокал — хвалепадобная акаймоўка з кветкамі, лістамі, бутонамі. Раслінны дэкор нярэдка дапаўняецца выявамі птушак — зязюляў, ластавак, паўлінаў. Разнастайнасць раслінных матываў на гэтых вырабах невычэрпная.

Папярэднікі распісных вышываныя дываны ахопліваюць той жа самы рэгіён — усходняе Панямонне, заходняе Паазер'е, поўнач цэнтральнай Беларусі. Але, як больш працаёмкія ў выкананні, яны не вытрымалі канкурэнцыі з распіснымі і ў сярэдзіне 20 ст. канчаткова саступілі ім месца.

Характэрнымі мясцовымі рысамі вызначаюцца плеценыя сеткавыя абрусы (сурвэты) з вышыўкай. У аснове сваёй яны несумненна традыцыйныя, побач з тканымі ў народным побыце беларусаў яны вядомыя здаўна. Аднак на Панямонні за апошнія паўстагоддзя выпрацавалася характэрная стылістыка паліхромных вырабаў, што адпавядае новым павевам у сучасным мастацтве ў цэлым і ў тэкстылі ў прыватнасці. Сетка-аснова пляцецца з чорных ці светлых ільняных нітак у дробнаўзорысты геаметрычны малюнак раўнамернай структуры па ўсім полі. Затым па гэтай аснове робіцца вышыўка насцілам ці верхашвом з рознакаляровых шарсцяных, ільняных ці шаўковых нітак з буйных, сакавітых геаметрычных і раслінных матываў. Кампазіцыя звычайна цэнтрычная, як і ў іншых абрусаў: буйны цэнтральны матыў або некалькі дробных, скампанаваных у прамавугольную рамку, і бардзюр па краях. Вытанчанага колеру, дэкаратыўныя, мажорныя, такія абрусы і накідкі вельмі эфектна глядзяцца на кантрастным фоне стала ці ложка. У пасляваенныя часы яны з'явіліся і ў іншых рэгіёнах Беларусі.

Аднак найбольш прыкметнай з'явай сярод тканін Панямоння можна лічыць двухасноўныя (падвойныя) дываны, якія займаюць кампактную зону беларуска-польскага

Фрагменты дэкору двухасноўных дываноў. 1932, 1937. Воўна, ткацтва. Гродзенскі раён.



Двухасноўны дыван. 1936. Воўна, ткацтва. Гродзенскі раён.

пагранічча: крайні паўночны захад Гродзеншчыны і паўночны ўсход Польшчы (пераважна Беласточчыну). З-за вузкалакальнасці пашырэння такіх дываноў яны атрымалі ў мастацтвазнаўстве назву «гродзенскіх». Гэтыя вырабы як па тэхналогіі выканання, так і па характары дэкору прыкметна адрозніваюцца ад мясцовых традыцыйных тканін і сведчаць пра ўплыў старажытнай высокаразвітай культуры. Аналагічныя з гродзенскімі дываны вядомыя таксама ў скандынаўскіх краінах, у Швецыі гэтая тэхніка выкарыстоўвалася яшчэ ў 12—13 стагоддзях[51]. Польскі даследчык А.Вайцахоўскі мяркуе, што і гродзенскія, і скандынаўскія дываны развіваліся на нейкай старажытнай мясцовай аснове, аднак працэс гэты быў паралельны, незалежны адзін ад аднаго, пра што, на яго думку, сведчаць адрозненні ў дэкоры і характары кампазіцыі[52]. Самыя старыя з уцалелых узораў, канца 18 ст., знойдзены на Мазурскім Паазер'і. Аднак ужо ў сярэдзіне 19 ст. там іх амаль перасталі вырабляць, затое яны пашырыліся на Падляшшы, дзе іх ткалі прафесійныя ткачы-мужчыны[53]. Відаць, з таго часу двухасноўныя дываны былі ўжо вядомыя і на Гродзеншчыне.

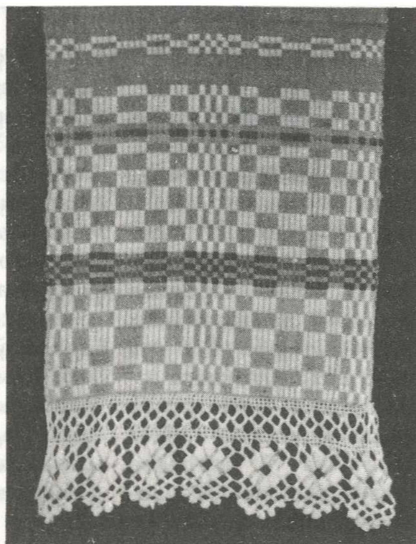
Характэрнай тэхналагічнай асаблівасцю двухасноўных дываноў з'яўляецца тое, што выраб складаецца з двух слаёў, злучаных у арнаментаваных частках, па краях арнаменту, дзе ніткі ўзору пераходзяць у фон і наадварот[54]. Таму дэкор іх заўсёды двухкаляровы, кантрастны: залаціста-карычневы, чорна-зялёны, чырвона-сіні, шэра-фіялетавы і інш.

Здаўна прызначаныя для абрадавых мэтаў, галоўным чынам у вясельных абрадах, гродзенскія дываны прыкметна адрозніваюцца ад іншых традыцыйных тыпова мясцовых вырабаў не толькі характэрнай тэхналогіяй і больш кантраснай каларыстыкай, але і своеасаблівым, часам не зусім звычайным дэкорам. Кампазіцыя іх тыпова дывановая: цэнтральнае поле з акаймоўкай. У вырабах 19 — пачатку 20 стагоддзя пераважала рытмічная кампаноўка поля з аднаго-двух матываў галоўным чынам геаметрычнага ці моцна стылізаванага расліннага характару: зорачкі, разеткі і інш., што нагадвае дэкор мясцовых пераборных посцілак. Значна больш арыгінальны дэкор дываноў, цэнтральнае поле якіх запаўняюць буйныя матывы расліннага характару: некалькі крыжападобна размешчаных пальметаў ці разетак, сіметрычных ці асіметрычных галінак з лісцем, вусамі, шышкамі і г.д., якія з'яўляюцца, відаць, інтэрпрэтацыяй вядомага матыву дрэва жыцця. Акаймоўка складаецца з драбнейшых геаметрычных ці геаметрычна-раслінных матываў, звычайна звязаных зігзагападобнай лініяй.

Асабліва цікавыя і арыгінальныя дываны з уключэннем антрапаморфных і заамарфных матываў. Звычайна гэта выява пары, часам у вясельным карагодзе, фігуры людзей чаргуюцца з сілуэтамі жывёл і птушак (каня, казы, курэй), якія, відаць, сімвалізуюць дабрабыт будучай сям'і. Фігуры падаюцца ў досыць умоўнай, схематычнай, тыпова народнай трактоўцы.

Варта заўважыць, што фігурныя адлюстраванні, тыповыя ў рускім тэкстыльным арнаменце, на беларускіх і ўкраінскіх тканінах вельмі рэдкія. На Украіне яны сустракаюцца толькі ў арнаменце кілімаў усходняга Падолля і ў некаторых наддністроўскіх раёнах Чарнавіцкай вобласці. Кампазіцыйна і тэматычна не звязаныя з асноўным арнаментам, яны не паддаюцца тлумачэнню свайго значэння[55]. Знешне быццам бы не адпавядаюць дэкору фігурныя адлюстраванні і на гродзенскіх дыванах, аднак яны тут якраз дарэчы: народныя майстры, выконваючы заказ, які будзе канкрэтна выкарыстаны ў вясельных абрадах, па-свойму адлюстравалі гэта ў дэкоры сваіх вырабаў. Характэрна, што падобныя матывы не сустракаліся на вырабах рамеснікаў-ткачоў, якія часта карысталіся пераходнымі з рук у рукі ўзорамі. Такім чынам, падобныя дываны з сюжэтнымі кампазіцыямі — тыпова мясцовая народная інтэрпрэтацыя рамесніцкіх узораў.

У 1920—30-я гады ў дэкоры гродзенскіх дываноў прыкметна праявіўся ўплыў прамысловых вырабаў, актыўна сталі выкарыстоўвацца т.зв. «капавыя» матывы ў выглядзе сіметрычна закампанаваных паабапал вертыкальнай восі геаметрычна-раслінных элементаў. Адчуваецца гэты ўплыў і ў творах сучасных ткалляў паўночнага захаду Гродзеншчыны (напрыклад, Я.Райскай з в.Адэльск), хоць яны ўсё ж прытрымліваюцца традыцыйнай кампаноўкі, рытмікі, выбару матываў. У той жа час сучаснае двухасноўнае ткацтва сумежных рэгіёнаў Польшчы, пра якое рупяцца прафесійныя мастакі, ухілілася ў бок сюжэтна-тэматычных кампазіцый і скарыстоўваецца сёння



А.Б а г д а н. Фрагмент дэкору посцілкі. 1977. Лён, воўна, ткацтва. Відзеўшчына Маладзечанскага раёна.

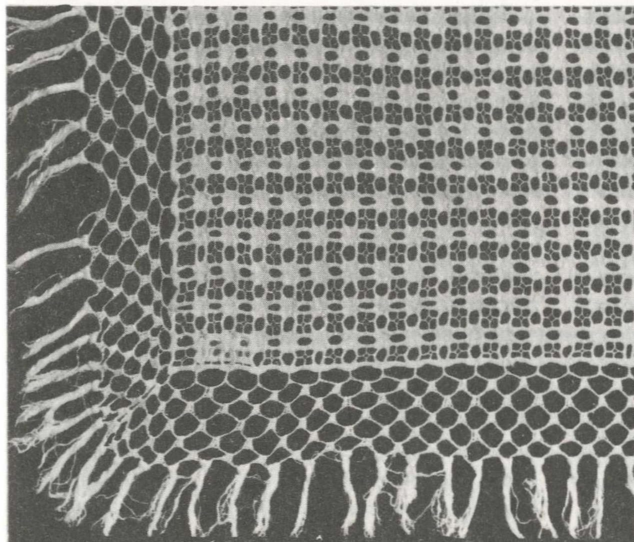
М.Я р м о л. Ручнік. 1960-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Путнікі Маладзечанскага раёна.

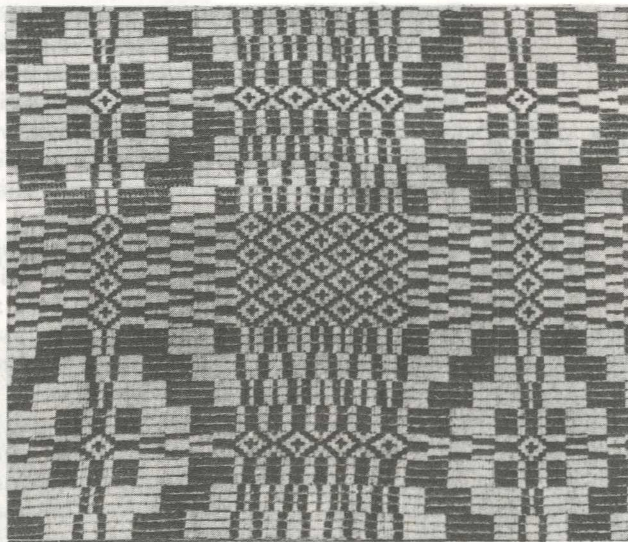
Фрагмент абруса. Пачатак 20 ст. Лён, ткацтва, мярэжка, вязанне кручком. Лотва Мядзельскага раёна. МСБК.

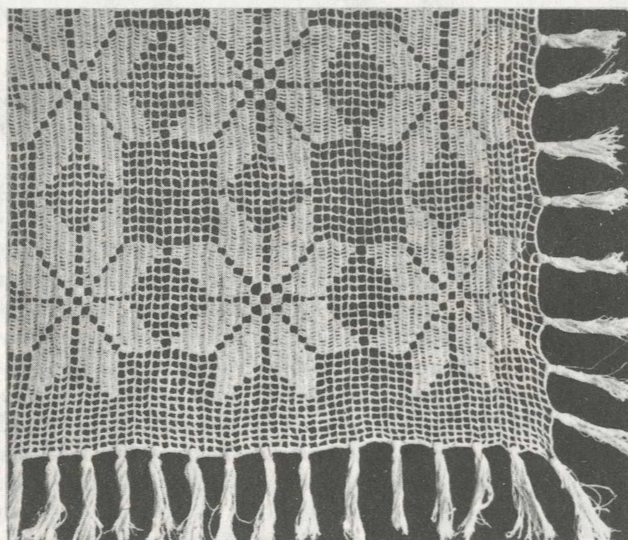
С.Тур. Фрагмент посцілкі. 1948. Бавоўна, воўна, ткацтва. Бакшты Валожынскага раёна.

Н.Ш а п л ы к а. Фрагмент дэкору посцілкі. 1970-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Сарачы Любанскага раёна.

Ю.Лапа. Фрагмент абруса. 1939. Лён, вязанне кручком. Старынкі Валожынскага раёна.







галоўным чынам для задавальнення патрэбаў гараджан[56].

Тканіны цэнтральнай Беларусі сінтэзуюць у сабе многія рысы вырабаў суседніх рэгіёнаў. У паўночнай зоне, як і на Панямонні ці Паазер'і, ужо ў канцы 19 ст. прыкметна выявіўся ўплыў гарадской культуры і прамысловых вырабаў, якія ў хуткім часе амаль выцеснілі традыцыйнае народнае адзенне. Досыць сціплыя ў дэкаратыўных адносінах тутэйшыя ручнікі і абрусы, якія выяўляюць характэрную для паўночнага захаду Беларусі манахромнасць бела-шэрага геаметрычнага малюнку. Дэкор па канцах ручнікоў сціплы, звычайна ў выглядзе дзвюх-трох разбелена-чырвоных безузорыстых палосак бранага ткацтва.

У той жа час вельмі разнастайны тэкстыль паўднёвай зоны цэнтральнай Беларусі, вядомай пад агульнай назвай Случчына, што ўключае Слуцкі і суседнія раёны Мінскай вобласці. Багатыя традыцыі тутэйшага ткацтва яшчэ ў 18 ст. паслужылі асновай для стварэння славутай Слуцкай мануфактуры шаўковых паясоў, якая аказала ў сваю чаргу ўплыў на традыцыйнае мясцовае ткацтва. У парэформенныя часы былыя прыгонныя ткачы атрымалі мізэрныя зямельныя ўчасткі і вымушаны былі застацца паўсялянамі-паўрамеснікамі. Таму ткацтва як рамяство бытавала тут не толькі ў мястэчках (Капыль, Цімкавічы), але і ў многіх вёсках Случчыны[57]. Тут яшчэ ў 1920—30-я гады бытаваў традыцыйны комплекс жаночага адзення — адзін з найбольш разнастайных і па-мастацку распрацаваных. Побач з традыцыйнымі тэхнікамі ткацтва (бранае, закладное) ужо на пачатку 20 ст. актыўна выкарыстоўваліся новыя — шматнітовая і пераборная; старажытныя тэхнікі лікавага шыцця ромбагеаметрычнай арнаментыкі спалучаліся з адвольнай гладдзю расліннага характару.

Традыцыйныя дэкаратыўна-абрадавыя тканіны Случчыны вызначаюцца характэрным шашачным малюнкам «у кругі», «у ваконцы», вытканым шматнітовай тэхнікай, звычайна васьмінітовай аднаўточнай ці чатырохнітовай двухуточнай. Бела-шэрыя прамавугольнікі і квадраты розных памераў кампануюцца ў буйныя кругападобныя фігуры, утвараючы характэрны серабрыста-шэры мігатлівы малюнак. Па краях абрусаў і канцах ручнікоў гэты малюнак выкананы ўточнымі ніткамі чырвонага колеру, што стварае ўзорыстыя палосы. Канцы (хвасты) ручнікоў нярэдка аздоблены палоскай стракатай прамысловай тканіны, што складае характэрную мясцовую асаблівасць.

Калі падобныя бела-шэрыя ручнікі з геаметрычным арнаментам «у кругі» характэрныя і для іншых рэгіёнаў Беларусі, то тыпова мясцовымі асаблівасцямі вылучаюцца вырабы з адмысловым буйнарапартным чырвона-малінавым узорам па канцах, які рэзка кантрастуе з белым ці шэра-белым дробнаўзорыстым полем. Ткалі іх выбарнай (у матрушкі) ці шматнітовай тэхнікай, а найбольш старыя — закладной, у 20 ст. ўжо рэдкай у іншых рэгіёнах Беларусі. У даваенныя часы іх практычна не ткалі і на Случчыне, называючы гэтую тэхніку, што цалкам саступіла месца пераборнай, «старасвецкім ткацтвам»[58].

Буйны геаметрычны арнамент такіх ручнікоў мае характэрныя мясцовыя назвы: шурпы (ромбы), паўшурпы (паўромбы), малаты, сталы і інш. Складзены з вельмі простых, лаканічных элементаў, ён глядзіцца нібыта аплікацыя, тым больш што арнаментаваны ўчастак рэзка кантрастуе з гладкім белым полем. Магчыма, такі лаканізм вызначаўся калісьці тэхналогіяй закладнога ткацтва, якое не дапускае дробнай і тонкай распрацаванасці ўзору. Але адна з крыніц падобных узораў, праўда, параўнаўча позняя, прасочваецца досыць выразна. Гэта ручнікі з Краляўца на Украіне, якія ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя разыходзіліся па ўсёй Расіі. Пакінулі яны свой след і ў ткацтве Случчыны, а таксама Падняпроўя, усходняга Палесся, дзе сустракаюцца ручнікі, амаль аналагічныя са слуцкімі, аднак узор часам запаўняе амаль усё поле. У некаторых выпадках відаць яўна перанятыя матывы, асабліва ў выглядзе двухгаловага арла, прычым з канкрэтнай мясцовай назваю — арлы. Як відаць, папулярныя кралявецкія ручнікі служылі для ткалляў узорам, аднак дакладна яны ніколі не капіраваліся, тым больш што выконваліся ў іншых тэхніках, якія патрабавалі перапрацоўкі ўзораў. Такім чынам, не адмаўляючы ўплыву кралявецкага ткацтва, можна лічыць гэтыя ручнікі характэрнымі ўзорамі традыцыйнага народнага ткацтва паўднёвага ўсходу Беларусі.

Асаблівай разнастайнасцю ўзораў вызначаюцца пераборныя тканіны, што набылі пашырэнне ў 20 ст. У ручніках пераважае традыцыйная бела-шэрая арнаментыка, якая, аднак, уражвае багаццем матываў

геаметрычнага (кругі, акенцы, зоркі, маланкі, калатушкі, шпоры, шахінь), раслiннага (вяночак, ландыш, дуб, дубовы ліст, васілёк, лянок), зааморфнага (сабачкі, каты, вавёркі, ільвы, гуска) характару. Папярочнымі радамі яны суцэльна пакрываюць поле ручніка, ствараючы бясконцы рытм серабрыста-дымчастага малюнка.

Тыпова мясцовымі рысамі вызначаюцца ручнікі з выкарыстаннем зааморфных матываў. Як правіла, гэта 2 птушкі, звычайна галубы, папарна размешчаныя па ўсім полі. Як правіла, такія ручнікі звычайна ткаліся ў рэдкай для іншых рэгіёнаў Беларусі бела-блакітнай, бела-сіняй, часам — бела-зялёнай, бела-карычневай гамах. І характар малюнка, і каларыстыка маюць тут яскрава выяўленае сімвалічнае значэнне, паколькі вырабы здаўна выкарыстоўваюцца ў вясельных абрадах. Паводле сведчання адной з лепшых мясцовых ткалляў Г.Паляшчук (1924—1991) з в.Макраны Капыльскага раёна, «яшчэ ў 40-х гадах з блакітным ручніком (у птушкі) нявеста хадзіла па ваду да калодзежа, каб паліць у садзе вішню. Ручнік пры гэтым мацаваўся да канца калодзежнага жураўля і тройчы павінен быў узняцца ў паветра»[59].

Каларыстычнай насычанасцю і кампазіцыйнай разнастайнасцю вызначаюцца посцілкі і дываны Случчыны. Зрэшты, традыцыйныя вырабы мала чым адрозніваюцца ад гэткіх жа з іншых рэгіёнаў Беларусі. Шматнітовыя ці пераборныя посцілкі ў дробную клетку звычайна двухколерныя, стрыманай каларыстыкі: чорна-бардовыя, охрыста-чырвоныя, чорна-белыя і г.д. Клятчастыя посцілкі ткуць тут і сёння, аднак клетка пабольшала, каларыстыка ўзбагацілася, уражваючы часам самым неверагодным спалучэннем розных колераў: малінавага, зялёнага, аранжавага, карычневага, сіняга і інш. У значнай меры паспрыяла гэтаму супрацоўніцтва мясцовых ткалляў са Слуцкай фабрыкай мастацкіх вырабаў. З аднаго боку, на іх творчасць паўплываў характэрны для прадукцыі мастацкай прамысловасці дэкаратывізм, з другога — замена натуральных матэрыялаў (ільну і воўны), якімі фабрыка не ў стане забяспечыць ткал-

Я.Райская. Двухасноўны дыван. 1981. Воўна, ткацтва. Адэльск Гродзенскага раёна.

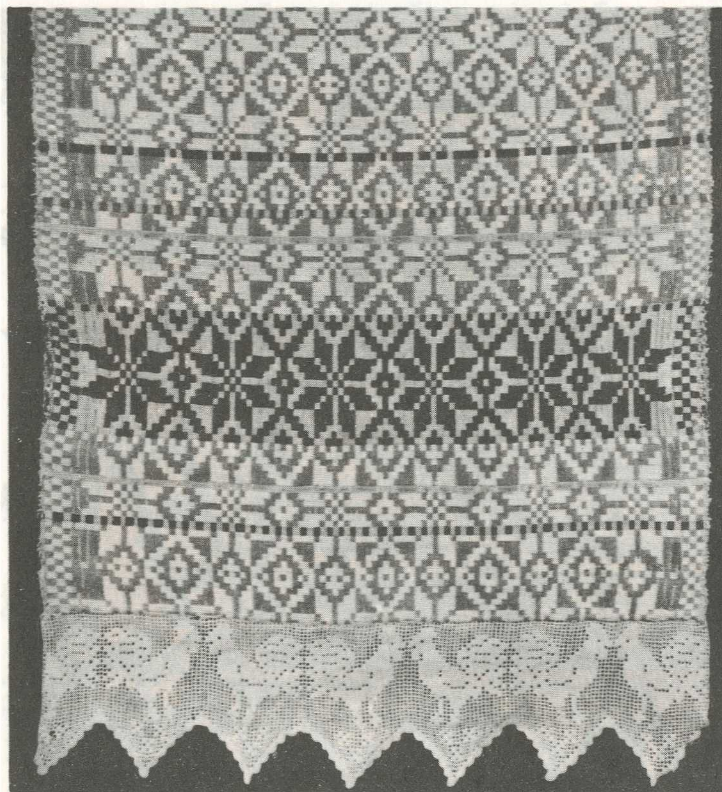
ляў, штучнымі (акрыл, віскоза і г.д.) з іх больш яркай каларыстыкай.

Аднак карціну сучаснага народнага ткацтва Случчыны вызначаюць не гэтыя вырабы. У пасляваенныя часы значнае пашырэнне набылі тут багатыя паліхромныя пераборныя тканіны са шматкаляровымі ўзорамі на чорным фоне. Адны з іх, з дакладна размешчанымі буйнымі геаметрычнымі і геаметрычна-расліннымі матывамі ў дробнаўзорыстай акаймоўцы, арганічна ўключаюцца ў арэал ужо адзначаных падобных вырабаў паўднёвага ўсходу Беларусі і сумежных тэрыторый Украіны. Другія ж складаюць тыпова мясцовую асаблівасць. Гэта посцілкі і дываны з разнастайнымі расліннымі і зааморфнымі матывамі. Вельмі характэрны, напрыклад, матыў «вазоны», што раўнамерна запаўняе ці ўсё поле дывана, ці толькі яго цэнтральную частку. Нярэдкія матывы вянкоў, асобных кветак, лістоў, зорак і г.д., навеяных навакольнай прыродай. Суцэльна закампанаваныя па плошчы дывана, вольна раскіданыя, такія матывы ствараюць уражанне квітнеючага лугу, хоць такая адвольнасць уяўная, паколькі ўзоры пабудаваны ў пэўным рытме, які дыктуецца тэхналогіяй ткацтва. Часам кідаецца ў вочы некаторая наіўнасць дэкору, яго нетрадыцыйнасць, аднак шчырасць і непасрэднасць вылучаюць гэтыя творы сярод самадзейных.

Трэба заўважыць, што такія вырабы — індывідуальная творчасць ткалляў, якая дапускае свабодную імправізацыю. Прадукцыя ткалляў-надомніц Слуцкай фабрыкі мастацкіх вырабаў у кампазіцыйных і каларыстычных адносінах значна больш сціплая і аднастайная, пераважна двухкаляровая, геаметрычнага характару. Зрэшты, гэта ж характэрна і для вырабаў іншых падобных прадпрыемстваў сістэмы дзяржаўных промыслаў.

Адзначаючы такія характэрныя рэгіянальныя асаблівасці тэкстыльных вырабаў, адны з якіх вызначаюцца вузкалакальнымі асаблівасцямі, другія сустракаюцца ў многіх рэгіёнах і нават за межамі Беларусі, неабходна яшчэ раз адзначыць, што гэтым не

С. Сінькоўская. Ручнік. 1960. Лён, баваўна, ткацтва, вязанне кручком. Готкавічы Маладзечанскага раёна.



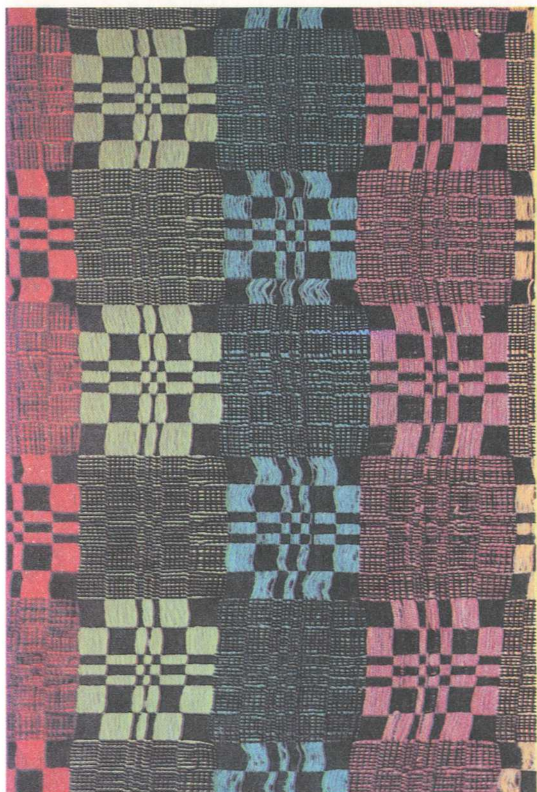
Фрагмент посцілкі. 1920-я гады. Лён, воўна, ткацтва. Барысаўскі раён.

вычэрпваецца ўся разнастайнасць тканых, вышываных, вязаных і іншых вырабаў. Асабліва вызначаюцца сучасныя тканіны, што абумоўлена як глыбіннымі (апорай на мясцовыя традыцыіі і іх развіццём), так і гарызантальнымі сувязямі (актыўным засваеннем дасягненняў не толькі суседніх рэгіёнаў, але і суседніх народаў). Майстрыхі актыўна пераймаюць і творча перапрацоўваюць самыя розныя ўзоры, убачаныя на прамысловых вырабах, на выстаўках, у сродках масавай інфармацыі і г.д. У выніку на працягу адносна кароткага прамежку часу развіваюцца новыя, тыпова сучасныя віды народных тканін, якія адпавядаюць і сельскаму, і гарадскому інтэр'еру. Вядома, гэтаму працэсу спадарожнічаюць розныя самадзейныя і нават эклектычныя праявы, аднак не яны вызначаюць агульнае аблічча сучаснага народнага тэкстылю.

Характэрныя для сучаснай народнай творчасці тэндэнцыі адлюстроўвае, напрыклад, такая пашыраная сёння з'ява, як стварэнне розных дарожак і дыванкоў з абрэзкаў тэкстылю. Асабліва цікавыя дываны на сцены і падлогу, што ўяўляюць своеасаблівую мазаіку з рознакаляровых лапікаў у выглядзе трохвугольнічкаў, ромбікаў, стужак, скампанаваных у простыя, геаметрычныя, але выразныя, сакавітыя, дэкаратыўныя кампазіцыі. Аднолькавым поспехам яны карыстаюцца ў вёсцы і ў горадзе, прычым папулярныя такія вырабы не толькі ў Беларусі, але і ў іншых краінах Еўропы.

Здавалася б, гэты новы від творчасці — цалкам самадзейная з'ява. Кожная майстрыха, карыстаючыся швейнай машынай і абрэзкамі прамысловага тэкстылю, творыць у адпаведнасці са сваім разуменнем і густам. Нездарма Т.Сямёнава, адной з першых звярнуўшы ўвагу на такія вырабы, выказала занепакоенасць, што «знаўцаў і прыхільнікаў народнай класікі трэба яшчэ пераканаць у тым, што дыванкі, сшытыя з абрэзкаў матэрыі на швейнай машыне, можна залічваць у галіну сапраўднага народнага мастацтва, таго, да якога сапраўды варта адносіцца ўсур'ёз»[60].

Аднак такая занепакоенасць аказалася дарэмная. Даследчыкі досыць аднадушна



К.Русаковіч. Фрагмент посцілкі. 1985. Бавоўна, воўна, ткацтва. Рухава Старадарожскага раёна.

Маладзіца ў зімовым адзенні канца 19 ст. Валожынскі раён.

прызналі новы від народнага мастацтва. «Падбіраючы па колеру лапікі, скарыстоўваючы прынцып мазаічнай тэхнікі, майстрыхі дасягаюць мастацкай выразнасці, праяўляючы найвышэйшае пачуццё колеру, рытму, кампазіцыі... — адзначае М.Някрасава. — Гэтыя своеасаблівыя дэкаратыўныя пано, калі тэкстыльная мазаіка вешаецца на сцяну, і посцілкі, калі імі засцілаюць ложкі, не перастаюць уражваць разнастайнасцю варыянтаў, высокай дэкаратыўнасцю, пачуццём манументальнага»[61]. Такую ж ацэнку дае і Т.Разіна: «На дзіва прыгожыя па колеры бываюць сялянскія коўдры, сшытыя з кавалачкаў каляровых сацінаў і паркаляў... Нярэдка ў гэтых немудрагелістых рэчах праяўляецца дзівоснае пачуццё колеру, якім валодаюць простыя жанчыны...»[62]

Такую ацэнку можна аднесці і да творчасці многіх майстрых Беларусі, якія працуюць у тэхніцы тэкстыльнай мазаікі. Асабліва пашыраны гэты від творчасці на захадзе Паазер'я — у Мёрскім, Шаркаўшчынскім, Глыбоцкім раёнах. Масавасць бытавання гэтых вырабаў стварае своеасаблівае асяроддзе, у якім выпрацоўваюцца пэўныя традыцыі. Майстрыхі пераймаюць лепшыя дасягненні суседак, вучацца адна ў адной, што заўсёды было характэрна для народнага мастацтва. Паступова ў такім асяроддзі вылучаюцца свае лідэры з асабліва развітым пачуццём каларыстыкі і кампазіцыі.

Паўсюль вядомыя тканыя дарожкі (ходнікі, напамоснікі) з абрэзкаў тэкстылю. У традыцыйным побыце беларусаў яны бывалі даўно, для іх вырабу скарыстоўваліся розныя зношаныя тканіны, рэшткі адзення і інш. Асабліва папулярнае было гэтае мастацтва на Палессі, дзе тканыя дарожкі часам усцілалі ўсю падлогу.

У апошнія дзесяцігоддзі назіраецца своеасаблівае адраджэнне гэтага віду ткацтва, які можна сустрэць і ў гарадской кватэры. Ткаць такія вырабы няцяжка, звычайным палатняным перапляценнем, скарыстоўваючы для асновы ніткі, які-небудзь тонкі шнур, шпагат, а для ўтку — абрэзкі тканін, капрону, тасьму, розныя стужкі і інш. Попыт на такія вырабы выклікаў нават адраджэнне

Н.Хромава. Посцілка. 1960-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Сцяпы Бабруйскага раёна.

В.Русаковіч. Ручнік. 1960. Лён, бавоўна, ткацтва, вышыўка, вязанне кручком. Глядавічы Старадарожскага раёна.

своеасаблівага промыслу, майстрыхі ткуць іх цэлымі рулонамі і прадаюць метражом.

Узор тканых дарожак звычайна папярочнапаласаты, часта бессістэмны, але прыгожы нават гэтай бессістэмнай стракатасцю. Аднак нярэдка, асабліва на продаж, ткаллі кампануюць шырокія аднакаляровыя палосы з вузенькімі адбіўкамі іншага колеру. Шматнітовая ці браная тэхніка ўскладняе малюнак, ён становіцца зубчаты ці рамбічны, як на дыванках з абрэзкаў. Але калі на апошніх выразна чытаюцца замкнёныя, цэнтрычныя кампазіцыі, то на дарожках ствараецца бясконцы папярочнапаласаты рытм, прывабны перш за ўсё тым, што ніколі не паўтараецца, у кожным разе, у каларыстычных адносінах, паколькі ў справу ідуць розныя выпадковыя абрэзкі і адыходы тканін, ды і ткуць іх часта «як рука павядзе».

Вызначыць якія-небудзь рэгіянальныя асаблівасці гэтага сучаснага віду творчасці — справа мала рэальная. Папярочнапаласатую дарожку з Палесся наўрад ці адрозніш ад падобнай з Паазер'я ці нават рускай Поўначы. Такія ж і дыванкі ў рамбічныя і клятчастыя ўзоры з лапікаў тканін. Тлумачыцца гэта, вядома, не ўзаемазапазычаннямі, а выкарыстаннем адных і тых жа тэхналагічных прыёмаў выканання, што дыктуюць і падобную кампазіцыю, і аналагічны дэкор, і аднолькава яркі, мажорны, часта выпадковы, але гэтым і прывабны каларыт.

* * *

У параўнанні з іншымі традыцыйнымі відамі беларускага народнага мастацтва, якія на агульнаеўрапейскім фоне часам выглядаюць досыць сціпла, тэкстыльныя вырабы прыкметна вылучаюцца разнастайнасцю дэкору і багаццем каларыстыкі. Гэта ж датычыць тэкстылю славянскіх народаў у цэлым, з якім могуць канкурыраваць толькі мастацкія тканіны Румыніі, якія, аднак, адрозніваюцца перавагай паліхромнай арнаментыкі раслiннага характару. Прыкметна адрозніваюцца мастацкія тканіны і ў межах славянскай супольнасці. У палякаў, напрыклад, таксама назіраецца перавага раслінных узораў у вышыўцы гладдзю

Ручнік. 1950-я гады. Бавоўна, лён, сацін, ткацтва, прамысловыя карункі. Кіявічы Капыльскага раёна.

А. Казлова. Ручнік-набожнік. 1930-я гады. Лён, бавоўна, воўна, ткацтва, вязанне кручком. Макарычы Старадарожскага раёна.

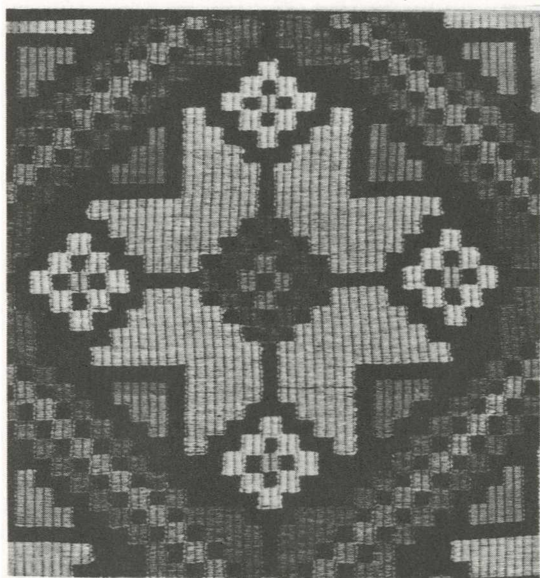
(гафт), якая адчула, пэўна, уплыў заходнееўрапейскай вышыўкі[63]. Гэта ж характэрна і для чэшскіх земляў, дзе паліхромная раслінная арнаментыка з'яўляецца асноўным відам дэкаравання[64].

У дэкоры беларускіх традыцыйных тканін пераважае ромбагеаметрычная арнаментыка сімвалічнага чырвонага (з дадаткам чорнага) колеру, якая ў старажытнасці мела агульнаславянскі характар, а ў канцы 19 — пачатку 20 стагоддзя ўстойліва бытавала ў Беларусі і спарадычна — на іншых усходнеславянскіх тэрыторыях (напрыклад, на рускай Поўначы). Сваё выдатнае ўвасабленне на беларускіх тканінах яна атрымала ў шыцці наборам — адной з яркіх этнічных адметнасцяў беларускай народнай вышыўкі, а таксама ў браным ткацтве, як мяркуецца, вытворным ад шыцця наборам.

У беларусаў, як і ў цэлым ва ўсходніх славян, вышыўка мела таксама і шырэйшае выкарыстанне. Калі ў палякаў ёю аздаблялі пераважна адзенне, а вышыванне ручнікоў характэрнае толькі для ўсходніх раёнаў, дзе пашырылася, відаць, пад уплывам беларускай культуры[65], то ў беларусаў вышывалі досыць шырокае кола прадметаў: кампаненты адзення, ручнікі, навалочкі, абрусы, падузорнікі і інш. Агульнаславянская ромбагеаметрычная арнаментыка набыла сваё выдатнае ўвасабленне і ў вышыўцы крыжыкам, што набыла пашырэнне ў перыяд, які тут разглядаецца. У той жа час розныя віды страчавога шыцця ці двухбаковае шво, развітыя ў рускай народнай вышыўцы, у Беларусі бытавалі толькі спарадычна.

Розныя тэхнікі ткацтва, у большай ці меншай ступені падобныя ва ўсіх славянскіх і іншых еўрапейскіх народаў, дазвалялі атрымліваць вырабы утылітарнага і дэкаратыўнага прызначэння з разнастайным малюнкам геаметрычнага, расліннага, заморфнага характару багатай каларыстычнай гамы. Традыцыйныя беларускія тканіны вызначаюцца папярочнапаласатым ці клятчастым дэкорам стрыманага каларыту (белага, шэрага, карычневага, чорнага колеру), што характэрна як для славян, так і іншых народаў Еўропы — прыбалтаў,

Г.П а л я ш ч у к. Фрагмент посцілкі. 1930-я гады. Лён, ткацтва. Макраны Капыльскага раёна.



Г.П а л я ш ч у к. Фрагмент дэкору посцілкі. 1980. Бавоўна, воўна, ткацтва. Макраны Капыльскага раёна.

скандынаваў і інш. Аднак ужо ў канцы 19 ст. пашырэнне новых ткацкіх тэхнік (шматнітовай, пераборнай) і рост дэкаратыўнасці народнага мастацтва, што паўплывала перш за ўсё на ткацтва, вылучылі яго ў інтэр'еры беларускага народнага жылля. Гэтая роля захоўваецца за ім і сёння. Тканіны сталі паліхромнымі, разнастайнымі па малюнку і характары дэкору. Набылі папулярнасць новыя віды вырабаў: вязанне з тэкстыльных абрэзкаў і тасьмы, мазаіка з лапікаў тканін і інш. У большасці выпадкаў яны носяць інтэрнацыянальны характар, але гэтая з'ява аб'ектыўная, характэрная і для іншых відаў сучаснай народнай творчасці. Такія змены — вынік як натуральнага развіцця традыцый, так і міжэтнічных перайманняў, перапрацоўкі і пераасэнсавання прамысловых узораў і г.д.

Такім чынам, сучасныя мастацкія тканіны ўяўляюць сабою складанае і разнастайнае спалучэнне традыцыйнай асновы і новых праяваў, з'яўляючыся адным з найбольш папулярных і жыццяздольных відаў сучаснага народнага мастацтва Беларусі.

1 Очерки по археологии Белоруссии. Мн., 1970. Ч.1. С.103.

2 Тамсама. С.146, 175.

3 Штыхов Г.В. Древний Полоцк, IX—XIII вв. Мн., 1975. С.77—78; Тарасаў С. Арнамент мінскіх чаравікаў // МБ. 1985. № 12.

4 Россия: Полн. геогр. описание нашего отечества. СПб., 1905. Т.9. С.527; Палеес А. Ткацтва на Беларусі // Беларусь. 1947. № 3; Грицкевич А. Частновладельческие города в Белоруссии в XVI—XVIII вв.: (соц.-экон. исслед. истории городов). Мн., 1975. С.87—94.

5 Акты Виленской археографической комиссии. Вильна, 1887. Т.14. С.347, 365, 415.

6 Тамсама. С.357, 437.

7 Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: (Альбом). Мн., 1980. Іл. 33, 66.

8 ГБМ. Мн., 1989. Т.3. С.254.

9 Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917 гг.). Мн., 1953. Т.3. С.131; Смородский А.П. География Минской губернии. Мн., 1894.

10 Адзначаючы значнае пашырэнне ткацтва, В.П.Сямёнаў удакладняе, што «вытворчасць практыкуецца не як саматужны промысел, а амаль выключна для хатняга карыстання» (Россия. Т.9. С.286).

11 Руткоўскі Е.С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР // Зап. аддз. прыроды і народнай гаспадаркі. Мн., 1929. Т.2. С.125—130.

12 Трызна Д.С. Беларускія дываны і габелены. Мн., 1981. С.15.

13 Наша ніва. 1908. № 19.

В.Ц у б а. Ручнік. 1960-я гады. Лён, бавоўна, ткацтва, вязанне кручком. Груздава Салігорскага раёна.

Ткачыха Г.Паляшчук з Макранаў Капыльскага раёна. 1987.

14 Наша ніва. 1913. № 21.
15 Наша ніва. 1913. № 38.
16 Каталог экспонатов, собранных кустарным комитетом Виленского общества сельского хозяйства: 2 Всероссийская кустарная выставка. СПб., 1913. С.13—19, 24—30.
17 Лабачэўская В. Зберагаючы самабытнасць // МБ. 1988. № 6. С.68.
18 Тамсама. С.69.
19 Тамсама.
20 Палеес А. Чаму занядбаны мастацкія промыслы? // Літ. і мастацтва. 1951. 7 крас.
21 Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество. Мн., 1981. С.68; Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. Київ, 1979. С.57; Никорак О.І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. Київ, 1988. С.46—144.
22 Grabowski J. Sztuka ludowa w Europie. Warszawa, 1978. S.33.
23 П.Шэйн адзначае ў канцы XIX ст.: «У храмавыя святы ў царкве, у кірмашныя дні на кірмашы, пры вяселлях... ужо нельга ўбачыць цяпер суцэльнай белай сцяны, што ствараецца насавамі, намёткамі, хусткамі, белымі кажухамі, белымі сярмягамі, — цяпер гэтая сцяна робіцца стракатая, пялёсая, і ў ёй, як адчужаныя, толькі мільгаюць, а не пераважаюць белыя адзенні» (Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т.3. С.53).
24 Семантыка ромбагеаметрычнага арнаменту і сімволіка чырвонага колеру грунтоўна разгледжаны ў шматлікіх працах па народным мастацтве ўсходніх славян, таму спыняцца тут на гэтым няма неабходнасці.
25 Упэўнена можна гаварыць пра бытаванне гарызантальнага стана ў беларусаў у X—XIII ст. (Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество. С.45).
26 Адносна ўсходнеславянскага ткацтва гл., напрыклад: Лебедева Н.И. Прядение и ткачество восточных славян в XIX — начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С.531—532; Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество. С.59—65; Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. С.39—48.
27 Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С.41.
28 Фадзеева В.Я. Беларуская народная вышыўка. Мн., 1991. С.83.
29 Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. С.30—31; Крюкова Т.А. Марийская вышивка. Л., 1951. С.11—14. Адносна Беларусі на багатым палявым матэрыяле гэта пераканаўча пацвердзіла В.Фадзеева (Фадзеева В.Я. Да пытання аб узаемасувязі вышыўкі і ўзорнага ткацтва) // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С.77—82).
30 Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. С.42.
31 Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Іл.66.
32 Раманюк М. Мотальскі ручнік // МБ. 1987. № 3.

Інтэр'ер сялянскай хаты. Сярэдзіна 20 ст. Рухава Старадарожскага раёна.

М.Чарнавокая. Ручнік. Лён, бавоўна, акрыл, вышыўка, вязанне кручком. 1994. Лошніца Барысаўскага раёна.

33 Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья. Мн., 1987. С.338—339.

34 Orendi J. Das Gesammtwissen über antike und neüe Teppiche des Orients. Wien, 1930. S.32

35 Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками») // СА. 1965. № 3.

36 Фадеева Н.А. Узорное ткачество на Пинеге // Народные мастера: Традиции, школы. М., 1985. Вып.1. С.124.

37 Дастаткова сказаць, што пры аднабаковым пераборы ткалля да канца работы бачыць толькі адваротны бок ручніка.

38 Беларускія народныя тканіны ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Кат. Мн., 1979. С.108.

39 Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. С.195.

40 Тамсама. С.189.

41 Сементовский А. Этнографический обзор Витебской губернии. СПб., 1872. С.16—17.

42 Кожевникова Л.А. Ажурное ткачество // Сб. тр. НИИХП. М., 1975. Вып.8. С.33—56.

43 Віннікава М.М. Ажурныя тканіны Віцебшчыны // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даслед. Зб. арт. Мн., 1989. С.92.

44 Волах В. Ручнікі Гродзеншчыны // МБ. 1988. № 3. С.68—69.

45 Беларускія народныя тканіны ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Іл.340, 347, 389, 395; Fryś-Pietraszkowa E., Iracka-Kunczyńska A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. Warszawa, 1988. Il.340—347, 389, 395, Galaune P. Lietuvių liaudies menas Vilnius, 1988. P.171, 172.

46 Fryś-Pietraszkowa E., Iracka-Kunczyńska A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. S.119.

47 Kamińska J. Tkaniny z osady rzemieslniczo-rybackiej z XII—XIII wieku w Gdańsku // PSzL. 1952. № 2. S.74—76.

48 Fryś-Pietraszkowa E., Iracka-Kunczyńska A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. S.119.

49 Раманюк М. Панямонскі дыван шляхковы // МБ. 1984. № 6. С.41—42.

50 Konsin K. Kudumid. Tallinn, 1979. Il.58—65.

51 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. Мн., 1970. С.62.

52 Wojciechowski A. Dwuosnowowe tkaniny Białostockie // PSzL. 1950. № 7—12. S.108.

53 Fryś-Pietraszkowa E., Iracka-Kunczyńska A., Pokropek M. Sztuka ludowa w Polsce. S.120.

54 Падрабязна пра тэхніку двухасноўнага ткацтва гл.: Волах В. Гродзенскія дываны // МБ. 1986, № 4; Staronkowa Z. Technika tkania dywanów dwuosnowowych // PSzL. 1955. № 4. S.206—216.

55 Сидорович С.Й. Художня тканина західних областей УРСР. С.124.

56 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. С.67—69.

57 Народнае мастацкае ткацтва Случчыны: (Альбом). Мн., 1959. С.8.

58 Жабінская М. Мастацкія тканіны Капыльшчыны // ПГКБ. 1976. № 1. С.35.

59 Романюк М.Ф. Слуцкая ткачиха Ганна Полещук // Народные мастера: Традиции, школы. М., 1985. Вып.1. С.180.

60 Семенова Т. Народное искусство и его проблемы: (Очерки). М., 1977. С.198.

61. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. М., 1983. С.118.

62 Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М., 1985. С.109—110.

63 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. С.75.

64 Staňková J. Lidové umění z Čech, Moravy a Slezska. Praha, 1987. S.71—117.

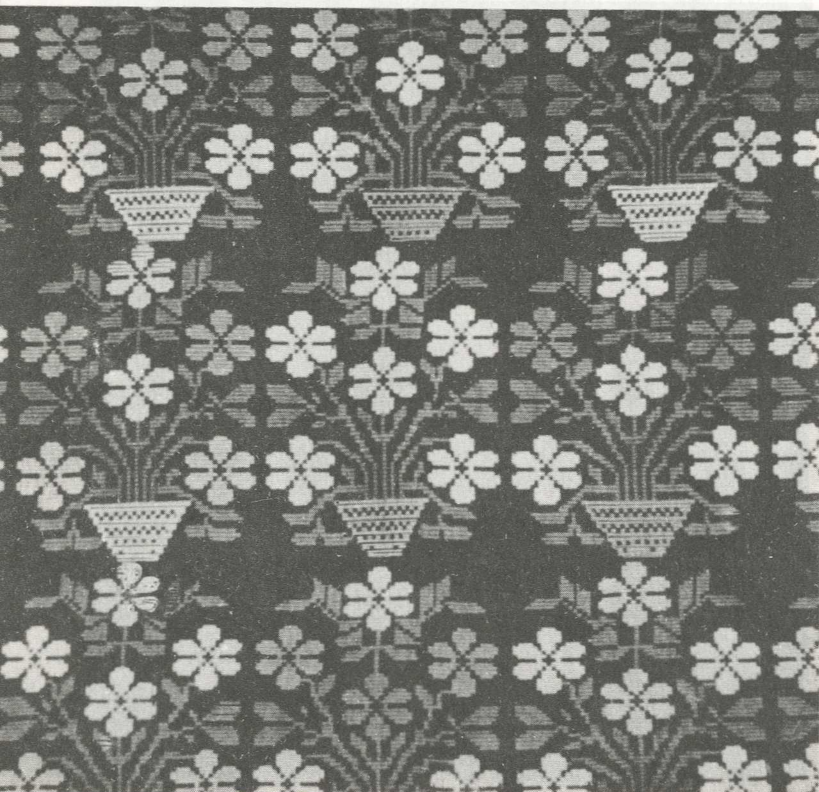
65 Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. С.72.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

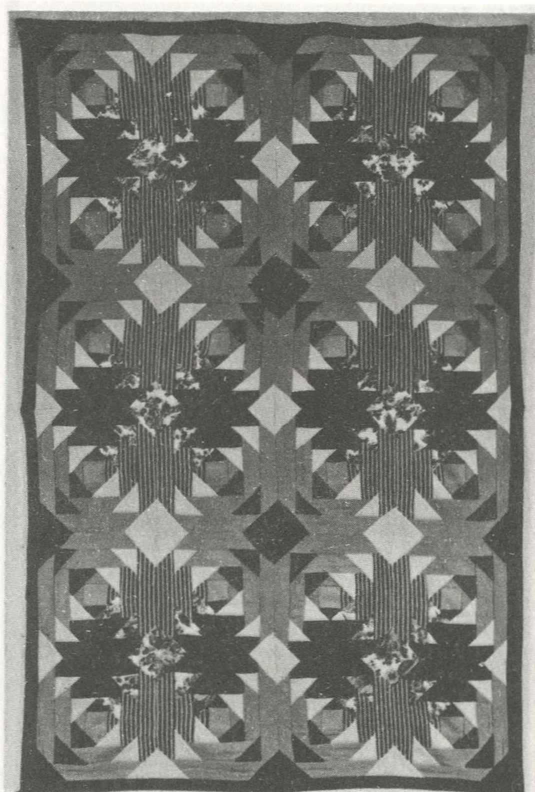
Гэтая праца, зразумела, толькі ў пэўнай ступені адлюстроўвае ўсё багацце і разнастайнасць беларускага народнага мастацтва 19—20 стагоддзяў, яго традыцыі і асаблівасці сучаснага бытавання. Тым не менш яна дае дастатковае ўяўленне пра нацыянальныя і рэгіянальныя асаблівасці асноўных яго відаў, вызначае месца ў кантэксце агульнаеўрапейскай культуры, перш за ўсё славянскай супольнасці.

У традыцыйным народным мастацтве беларусаў ярка, поўна і ўсебакова праявілася арыгінальная творчасць народа, яго этнічныя асаблівасці, эстэтычныя густы і светапогляд. Комплекс непаўторных і ў той жа час агульных для культур суседніх народаў тэхналагічных і мастацкіх адзнак вызначае не толькі этнічныя, нацыянальныя, але ў многіх выпадках і рэгіянальныя, лакальныя асаблівасці. Аналогіі, якія аб'ядноўваюць

Дыван. 1950-я гады. Бавоўна, воўна, ткацтва. Слуцкі раён.



А. Гудоўская. Дыван. 1984. Абрэзкі тэкстылю, шыццё. Папкі Шаркаўшчынскага раёна.



народнае мастацтва беларусаў з мастацтвам славянскіх і іншых народаў Еўропы, абумоўлены адзінай сыравіннай базай, што патрабуе ідэнтычнай апрацоўкі матэрыялаў і тэхналогіі вытворчасці, блізкімі прыроднымі ўмовамі, падобнымі рысамі ў матэрыяльнай і духоўнай культуры, міжэтнічнымі кантактамі, ідэнтычнасцю семантыкі арнаментальна-дэкаратыўных матываў з іх старажытнай агульнаславянскай асновай, падабенствам старажытных вераванняў і абрадаў і г.д. Лакальныя адрозненні тлумачацца нераўнамернасцю развіцця розных рэгіёнаў Беларусі, іх адноснай замкнёнасцю ў мінулым, мясцовымі традыцыямі, характарам кантактаў з бліжэйшымі суседзямі.

У цэлым традыцыйнаму народнаму мастацтву Беларусі ўласцівая перавага старажытных скульптурна-пластычных формаў, у той ці іншай ступені падкрэсленых рознымі відамі дэкору. Многія даўбана-разьбяныя, ганчарныя, плеценыя, каваныя вырабы ўражваюць нейкай першабытнай суровасцю, прастатой і магутнасцю формаў, па характары вельмі падобных на найбольш старыя вырабы з рускай Поўначы, Левабярэжнай Украіны, Прыбалтыкі, Скандынавіі — г.зн. тых тэрыторый Усходняй і Паўночнай Еўропы, дзе доўгі час у блізкіх грамадска-эканамічных умовах паўпатрыярхальнага побыту захоўваліся старажытныя формы вырабаў і матывы дэкору. У разьбе па дрэве, вышыўцы, ткацтве, кавальстве, кераміцы і г.д. пераважаюць старажытныя геаметрычныя матывы, якія маюць даўняе сімвалічнае паходжанне і адлаўвядаюць асаблівасцям матэрыялу і тэхналогіі вытворчасці. Да старажытных адносяцца таксама зааморфныя матывы ў драўлянай і керамічнай пластыцы, у пэўнай ступені — у кавальстве. Антрапамарфізм характэрны для драўлянай скульптуры сакральнага характару, глінянай цацкі, сустракаецца ў вышыўцы, дэкоры двухасноўных дываноў. Усе гэтыя матывы ў народным мастацтве Беларусі, як і многіх іншых краін Еўропы, моцна стылізаваныя. Гэта ж датычыць і раслiннай арнаментыкі, якая мае адносна позняе паходжанне. У роспісах на куфрах і дыванах, у шматнітовым ткацтве, аплікацыі

С.Пiсьменная. Дыван. 1990-я гады. Абрэзкі тэкстылю, шыццё. Лоеў.

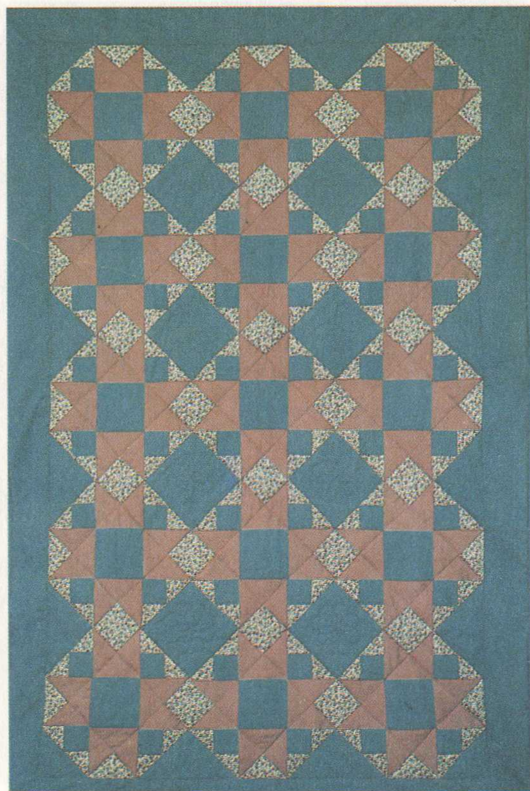
М.Генбіцкая. Хаднікі. 1980-я гады. Абрэзкі тэкстылю, вязанне кручком. Гарадная Столінскага раёна.

саломай па тканіне, вышыўцы крыжыкам ці адвольнай гладдзю, характэрных для адноснa позняга перыяду — 1-й паловы 20 ст. ці нават нашага часу, — разнастайныя раслінныя матывы выяўляюць традыцыйнае імкненне да абагульнення, стылізацыі, адпаведнасці асаблівасцям матэрыялу і тэхналогіі вытворчасці.

У дэкоры вырабаў пераважаюць сіметрыя, раўнавага, пэўны парадак. Дэкор, як правіла, — не самамэта, ён падкрэслівае, выяўляе форму вырабаў, звычайна падпарадкоўваючыся асаблівасцям і структуры матэрыялу: геаметрычная разьба па прамаслойным дрэве, вышыўка з улікам структуры тканіны і інш., — як і ў многіх суседніх народаў. У многіх выпадках дэкор падпарадкаваны тэхналагічнасці, як, напрыклад, у ткацтве, пляценні і асабліва кераміцы, якую дэкаравалі не здымаючы з ганчарнага круга. Гэтыя якасці збліжаюць яе з керамікай Літвы, Цэнтральнай Расіі, сумежных тэрыторый Украіны і Польшчы, але адрозніваюць ад вырабаў паўднёвых народаў (напрыклад, Закарпацця, Румыніі, Венгрыі і т.д.), якія вялікую ўвагу надавалі свабоднаму роспісу гатовых формаў.

Параўнанне беларускага народнага мастацтва з мастацтвам іншых народаў Еўропы, перш за ўсё славян, выяўляе нямала падабенства. Старажытная агульнаславянская аснова прасочваецца ў многіх відах дрэваапрацоўкі, керамікі, вышыўкі, ткацтва, пляцення. Даўні культ каня і птушкі, выяўлены ў даўбана-разьбяным начынні, аздабленні вільчакоў, саламянай і глінянай пластыцы і інш., вядомыя ў народным мастацтве рускіх, украінцаў, палякаў, славакаў, немцаў, народаў Прыбалтыкі і Скандынавіі. Гэта ж характэрна і для салярнай арнаментыкі, вядомай у разьбе па дрэве і некаторых іншых відах мастацтва многіх народаў Еўропы. Беларуская народная кераміка выяўляе амаль поўныя аналогіі з вырабамі Цэнтральнай Расіі, Літвы, Латвіі, паўночнай і ўсходняй Украіны, суседніх тэрыторый Польшчы, утвараючы вялікі адзіны арэал у лясной зоне Усходняй Еўропы. Ромбагеаметрычная вышыўка наборам, якая ў старажытнасці мела агульнаслаўянскі ха-

Хаднікі. 1980-я гады. Бавоўна, абрэзкі тэкстылю, ткацтва. Івацэвіцкі раён.



З. З і м і н а, Т. З і м і н а. Дыван. 1995. Абрэзкі тэкстылю, шыццё. Мінск.

рактар, вядомая таксама ў рускіх, украінцаў, палякаў. Беларуская драўляная скульптура сакральнага характару аналагічна вырабам Літвы, Польшчы. Гэта ж датычыць і каваных крыжоў таго ж рэгёна.

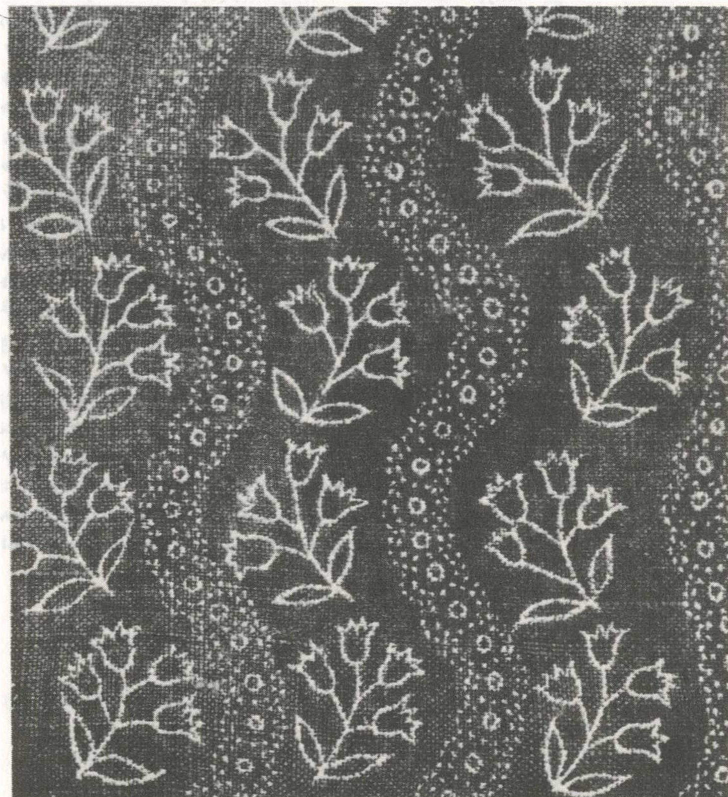
Некаторыя з'явы маюць больш лакальны характар. Гэта двухасноўныя дываны, характэрныя для беларуска-польскага пагранічча, белагліняная кераміка, вядомая на Беларуска-Украінскім Палессі, аздобленыя штампаваным дэкорам куфры паўночнага захаду Беларусі і сумежных тэрыторый Літвы.

Калі адзначаныя віды народнага мастацтва ці маюць старажытную агульную аснову, ці развіваліся адначасова на сумежных тэрыторыях, то ў некаторых выпадках прыкметныя і канкрэтныя ўзаемаўплывы і ўзаемазапазычанні. Напрыклад, традыцыі рускага архітэктурнага дэкору аказалі ўздзеянне на развіццё яго ў Беларусі, перш за ўсё ўсходняй, у сваю чаргу, у наш час беларускі архітэктурны дэкор з'яўляецца прыкладам для майстроў усходняй Польшчы. У вышыўцы Паазер'я заўважаецца ўплыў традыцый рускай Поўначы. У дэкоры палескіх куфраў і ў адвольнай паліхромнай гладзі праявіўся, відаць, уплыў роспісаў і вышыўкі Украіны. Жывапіс на шкле хутчэй за ўсё пашырыўся з Польшчы, дзе, у сваю чаргу, адчуў уплыў Славакіі. У той жа час, напрыклад, узорыстае ткацтва Беларусі, вышыўка ручнікоў аказалі яўнае ўздзеянне на характар тканін усходняй Польшчы.

Разам з тым асаблівасці культурнага і эканамічнага развіцця, этнічныя адметнасці, характар традыцый і г.д. не маглі не выклікаць адрозненні ў характары народнага мастацтва беларусаў, прыкметнае развіццё адных яго відаў і слабейшае — іншых, пашыраных у суседніх народаў. Так, у беларусаў не набыў развіцця роспіс па дрэве, метале, пап'е-машэ, як у рускіх (за выключэннем адносна позніх роспісаў на куфрах). Больш сціплая, чым у карпацкім рэгёне і на паўднёвым захадзе Еўропы, разьба па дрэве і мастацкае кавальства, архітэктурны дэкор — у параўнанні з Паволжам, роспіс па шкле — з Закарпаццем ці

Набойка. Палатно, адбітак з дошкі 19 ст. Віцебшчына.

Набойка. Палатно, адбітак з дошкі 19 ст. Віцебшчына.



Венгрыяй, выцінанкі — з Польшчай. У той жа час на агульнаеўрапейскім фоне і нават у межах славянскай супольнасці выгадна вылучаюцца традыцыйная вышыўка наборам, ткацтва 20 ст. з яго разнастайнасцю матываў і багатай каларыстыкай. Унікальная з'ява ў народным мастацтве Еўропы — беларускае саломапляценне — як традыцыйныя ўзоры аздаблення інтэр'ераў храмаў, так і сучаснае. Яго можна паставіць у адзін шэраг з такімі яркімі з'явамі ў народным мастацтве, як рускі роспіс па дрэве, метале, пап'е-машэ, гуцульскія пісанкі, венгерская вышыўка, польскія выцінанкі.

Народнаму мастацтву Беларусі на ўсіх этапах яго бытавання ўласцівая традыцыйнасць. Яна прасочваецца ў тэхналогіі, формах вырабаў, арнаментыцы, каларыстыцы, што дазваляе адрозніваць сапраўднае народнае мастацтва ад яўнай самадзейнасці, асабліва ў сучаснай народнай творчасці. Развіццё традыцый у народным мастацтве — вынік калектыўнага вопыту і перадачы яго з пакалення ў пакаленне. Разам з тым традыцыя — не застылая з'ява, у залежнасці ад новых умоваў і патрэбаў грамадства адны традыцыі могуць адміраць (некаторыя віды вышыўкі, роспіс куфраў і дываноў, набойка), іншыя — абнаўляцца, развіваць новыя напрамкі, мяняць характар (драўляная скульптура, мастацкая апрацоўка металу, саломапляценне, выцінанка, ткацтва і інш.).

Сучаснаму народнаму мастацтву Беларусі ўласцівая паступовая страта бытавых, практычных функцый і адначасова рост дэкаратыўнай, мастацкай значнасці вырабаў, што, зрэшты, характэрна для народнага мастацтва і іншых краін. У сувязі з гэтым народнае мастацтва Беларусі, раней тыпова сельскае, арыентуецца сёння галоўным чынам на горад, адкуль, ужо на новым узроўні, зноў можа трапляць у вёску. Значная частка твораў сучасных народных майстроў арыентуецца на спажыўца з-за межаў Беларусі і выкарыстоўваецца як сувеніры. Галоўным чынам гэта прадукцыя промыслаў, арганізаваных на дзяржаўным узроўні. Некаторыя віды па-ранейшаму бытуюць у сялянскім асяроддзі, задавальняючы ўтылітарна-мастацкія патрэбы сельскага насельніцтва.

Розныя формы бытавання сучаснага народнага мастацтва Беларусі, змены ў яго характары, знікненне адных яго відаў і жыццяздольнасць іншых насуперак розным абставінам суб'ектыўнага і аб'ектыўнага парадку даюць падставы даследчыкам народнага мастацтва выказваць розныя меркаванні: пра поўны заняпад народнага мастацтва пад уплывам навукова-тэхнічнага прагрэсу ці, наадварот, пра яго росквіт у нашы дні, пра зліццё яго з самадзейнасцю ў будучым і г.д. Думаецца, што такія палярныя прагнозы беспадстаўныя, тым больш на значную перспектыву. Несумненна аднак, што многія адзначаныя тэндэнцыі: змяненне характару большасці відаў народнага мастацтва, знікненне адных і развіццё другіх яго формаў, рост дэкаратыўнасці, згладжванне рэгіянальных асаблівасцяў і г.д. — будуць вызначаць характар народнага мастацтва і ў бліжэйшай будучыні. Адны з іх носяць аб'ектыўны характар і адлюстроўваюць працэсы натуральнага развіцця народнага мастацтва, другія аказваюць яўна негатыўнае ўздзеянне на яго характар і становішча, а таму патрабуюць актыўнага, зацікаўленага, пастаўленага на навуковую аснову кіраўніцтва гэтымі працэсамі. Асабліва гэта датычыць «арганізаваных» формаў бытавання народнага мастацтва, дзе вельмі важна не паўтараць негатыўны вопыт мастацкай прамысловасці 1960—90-х гадоў. На парадку дня стаіць таксама задача абароны сапраўднага народнага мастацтва ад стыхіі сучаснага рынку, наступлення розных відаў масавай культуры, падмены яго самадзейнымі формамі.

Глыбокае і ўсебаковае асэнсаванне ўсіх гэтых працэсаў, вызначэнне заканамернасцяў развіцця народнага мастацтва на розных этапах яго бытавання, кваліфікаванае навукова-практычнае кіраванне гэтымі працэсамі дазволіць захаваць народнае мастацтва як адзін з самых багатых раздзелаў мастацкай культуры Беларусі.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ У БІБЛІЯГРАФІІ

ГБМ — Гісторыя беларускага мастацтва
ДИ СССР — Декоративное искусство СССР
ИРИ — История русского искусства
МБ — Мастацтва Беларусі
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
ПГКБ — Помнікі гісторыі і культуры Беларусі
СА — Советская археология
СЭ — Советская этнография
PSzL — Polska sztuka ludowa

ЗМЕСТ

Сахута Я.М.
С 22 Народнае мастацтва Беларусі. — Мн.: БелЭн, 1997. — 287 с.: іл.

ISBN 985-11-0075-7.

Кніга дае комплекснае ўяўленне пра асноўныя віды народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі: разьбярства, ганчарства, кавальства, пляценне, ткацтва, роспіс і інш. Разглядаюцца мастацкія асаблівасці традыцыйных і сучасных вырабаў народных майстроў, вызначаецца нацыянальная адметнасць, даецца параўнальная характарыстыка ў еўрапейскім кантэксце. Выданне — першая ў беларускім мастацтвазнаўстве праца абагульняльнага характару, прызначаецца ўсім, каго цікавіць традыцыйная мастацкая культура Беларусі.

С $\frac{\textbf{7450476000 — 004}}{\textbf{М 318 (03) — 97}}$ **8—97**

ББК 85.12(4Беи)

Навуковае выданне

Я.М.Сахута

НАРОДНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

Рэдактар *С.П.Самуэль*

Літаратурны рэдактар *В.М.Башак*

Афармленне, макет і мастацкае рэдагаванне
А.М.Хількевіча

Тэхнічны рэдактар *М.І.Грыневіч*

Карэктары: *В.І.Багдановіч, А.М.Барысава,*
Л.С.Зіза, Н.Б.Кучмель, А.В.Семенчукова,
Л.В.Суцягіна, Т.П.Шыпінская

Камп'ютэрная падрыхтоўка арыгінал-макета:
С.А.Макаёнак (заг. рэдакцыі), *Г.А.Гурбо,*
С.А.Быткоўская, І.У.Грыцэль,
А.У.Гурыновіч, Н.М.Зубкевіч

Фота аўтара, а таксама *В.І.Ждановіча,*
Г.Л.Ліхтаровіча, В.В.Сасноўскага, В.У.Харчанкі,
з архіваў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры
Беларусі і выдавецтва «Беларуская Энцыклапедыя»

Падпісана да друку з арыгінал-макета 27.12.96. Фармат 84 × 108 $^1/_{16}$. Папера афсетная. Гарнітура Журнальная. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 30,24. Ум. фарб.-адб. 121,96. Ул.-выд.арк. 32,6. Тыраж 3000 экз. Заказ 53.
Выдавецтва «Беларуская Энцыклапедыя» імя Петруся Броўкі Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку. Ліцэнзія ЛВ № 10. Рэспубліка Беларусь. 220072, Мінск, вул. Ф. Скарыны, 15а.
Надрукавана на Мінскай фабрыцы каляровага друку. Рэспубліка Беларусь. 220115, Мінск, вул. Каржанеўскага, 20.

Народнае мастацтва — яркае сведчанне заўсёднага
імкнення чалавека аздобіць свой побыт,
надаць прыгажосць любой зробленай сваімі рукамі
рэчы. З дрэва, гліны, саломы, лазы, ільну
і іншых прыродных матэрыялаў нашы продкі
выраблялі ўсё, што было неабходна для
паўсядзённага побыту, рэалізуючы пры гэтым
і свае мастацкія памкненні. Колішнія традыцыі
прадаўжаюцца і творча развіваюцца сучаснымі
народнымі майстрамі Беларусі